



HAL
open science

Archéologie de l'expression : l'impact poétique des scénarios rupestres de la Serra da Capivara sur l'invention corporelle de l'acteur-performer

Lina Do Carmo Freitas de Carvalho Melo

► To cite this version:

Lina Do Carmo Freitas de Carvalho Melo. Archéologie de l'expression : l'impact poétique des scénarios rupestres de la Serra da Capivara sur l'invention corporelle de l'acteur-performer. Art et histoire de l'art. Université Bourgogne Franche-Comté, 2018. Français. NNT : 2018UBFCC005 . tel-02100898

HAL Id: tel-02100898

<https://theses.hal.science/tel-02100898>

Submitted on 16 Apr 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

École doctorale n° 592

ED Lettres, Communication, Langues, Art – **LECLA**

Doctorat de spécialité
Arts de la scène

Par : Mme Lina DO CARMO

ARCHÉOLOGIE DE L'EXPRESSION

L'IMPACT POÉTIQUE DES SCÉNARIOS RUPESTRES DE LA SERRA DA CAPIVARA
SUR L'INVENTION CORPORELLE DE L'ACTEUR-PERFORMER



Sous la direction de Guy **FREIXE**

Thèse présentée et soutenue à Besançon, le 14 Juin 2018 à 13h30

Composition du jury :

M. Jean-François DUSIGNE, Prof. en Arts du spectacle, Université Paris 8 – Saint Denis. Président.

Mme Marcia DE ALMEIDA, Prof. en Danse et Esthétique, Université de Brasília – UnB, Brésil. Rapporteur.

M. Eric BOEDA, Prof. de Préhistoire, Université Paris – Nanterre. Rapporteur.

Mme Christine DOUXAMI, Mcf, HDR en Arts de la scène, Université de Bourgogne Franche-Comté. Examinatrice.

M. Guy FREIXE, Professeur en Arts de la scène, Université Bourgogne Franche-Comté. Directeur de thèse.

Remerciements

C'est en me rappelant l'élan qui m'a amené jusqu'à l'aboutissement de ce travail que je me rends compte de l'impossibilité d'exprimer mon sentiment qui dépasse un simple Merci ! Car cette recherche a parcouru plusieurs lieux, plusieurs continents à différentes époques. En Allemagne le soutien institutionnel des organismes culturels m'a aidée à creuser les premières strates chorégraphiques de cette recherche à la Serra da Capivara au Piauí (Brésil). De même, sur place, l'appui culturel et amical du milieu artistique a permis de concrétiser un premier rêve de fonder gestes et lieux.

Ma gratitude va aux communautés paysannes qui entourent le Parc national Serra da Capivara, notamment les jeunes et les enfants avec qui j'ai pu approfondir, de génération en génération, la pratique et la recherche pédagogiques en création; à Nestor Landin Paes Neto, Rogério Oliveira Paes, Jorlan da Silva Oliveira, Senhor Nivaldo, Senhor Pedrinho qui, très amicalement, m'ont guidée dans les trajets de recherches jusqu'aux sites archéologiques très éloignés et qui ont enrichi cette thèse avec leurs connaissances ; aux archéologues Cris Buco, Mila Simões et Niède Guidon qui ont partagé généreusement leur monde scientifique et accueilli ma passion pour la transversalité de mon sujet de recherche ; de même à tous les chercheurs de la Fundação Museu do Homem Americano (FUMDHAM) pour avoir favorisé de manière générale mon travail sur place. Je n'oublie pas de remercier tous les photographes qui ont rendu possible la richesse des informations visuelles.

Aux personnes qui ont soulagé mes angoisses au moment de mettre en route cette thèse et qui m'ont apporté l'aide précieuse dont j'avais besoin, toute ma gratitude: Boris Tissot, Ernane Freitas, Geneviève Vidal, Helena Katz, Hélène Marquié, Laurent Olivier, Lenora Lobo, Marie-Claude Charles, Muriel Roland, Philippe Tancelin, Sandra Melo, Santiago Echeverri Gonzalez. Également, toute ma gratitude aux bénévoles des Equipes d'Accueil et d'Amitié pour les Etudiants Étrangers-EAAEE, particulièrement Perrine Canavaggio et Suzanne Laurent qui ont consacré beaucoup de temps à m'aider dans le travail de rédaction en français.

À mon directeur de thèse, Guy Freixe, j'exprime toute ma reconnaissance pour sa disponibilité, son écoute, la rigueur et la clarté de ses remarques qui ont tout le temps encouragé mes réflexions pour oser aller au plus profond de mes idées. Je remercie mon École Doctorale, le laboratoire ELLIADD pour le soutien matériel destiné à une étape importante sur le terrain et pour les échanges essentiels avec les professeurs, les chercheurs et les collègues ; ainsi qu'à Ludovic Jeannin, au Secrétariat, pour la disponibilité et l'accueil chaleureux.

Je voudrais remercier aussi les membres du Jury pour leur intérêt porté à mon travail.

À Michael, Max et Luiz, j'adresse particulièrement ma gratitude pour leur compréhension et encouragement durant ces années réservées à cette thèse et encore beaucoup plus que je ne saurais l'exprimer.

Je dédie cette thèse aux ancêtres, les auteurs de l'art rupestre de la Serra da Capivara, sans eux cette thèse n'aurait pas eu lieu.

« On pourrait s'imaginer que l'impression reçue, au lieu de s'épanouir en mouvements encore, se spiritualise en connaissance. »

Henri Bergson

SOMMAIRE

INTRODUCTION

PARTIE I : LE CORPS COMME LIEU DE LA MÉMOIRE EN CRÉATION

Avant-propos : *Serra da Capivara, lieu et mémoire*

Chapitre 1. L'ÉLAN VERS LA SERRA DA CAPIVARA

1. À l'arrière-plan du désir de rejouer la trace
2. *CAPIVARA* solo-danse : le corps archaïque et de son archéologie [Terrain 1, 1996]
3. Le souffle dramatique
4. L'alchimie des archétypes

Chapitre 2. LE MÉTISSAGE CHORÉGRAPHIE-ARCHÉOLOGIE

1. Des créations rupestres Serra da Capivara
2. La trace et l'impalpable
3. Comment penser une évolution esthétique ?

Chapitre 3. L'ACTE SCÉNIQUE COMME PARADIGME DU CHANGEMENT

1. Le retour à la Pedra Furada, en 2000
2. Le geste de l'origine dans l'instant de sa réapparition
3. La « restance » ou le geste durable

PARTIE II : LE TRAMAGE ARCHÉOLOGIQUE PAR LE CORPS

Fouiller l'expressivité de la trace de gestes dont la signification nous échappe

Préambule

Brève autopsie des origines

Chapitre 1 : L'ESTHÉTIQUE ET LE FONCTIONNEL

1. De l'état naturel de l'imagerie à l'expérience esthétique
2. De l'impression à l'expression
3. L'art du beau « sauvage »
4. L'art rupestre et l'art d'après

Chapitre 2 : L'ART COMME RÉINVENTION DU VÉCU – *Des leçons de bonheur*

1. Première leçon de bonheur: spontanéité, souplesse des gestes
2. Deuxième leçon de bonheur: synthèse des rythmes, élan et motricité
3. Troisième leçon de bonheur: expression et expansion
4. Quatrième leçon de bonheur: miroir du temps à Serra Branca
5. Cinquième leçon de bonheur: sensation du mouvement à Serra Vermelha
6. Sixième leçon de bonheur: une symbolique du dialogue [mise en relation]
7. Septième leçon de bonheur: symphonie de présences [figure-solo]

PARTIE III : ARCHÉOLOGIE DE L'EXPRESSION

Une voie pédagogique de création ou de création pédagogique ?

Préambule

Chapitre 1. RECHERCHER À NOUVEAU

1. Le spectacle art et vie [terrain 3 : de 2001 à 2004]
2. Force de l'éphémère
3. Une danse, une espérance

Chapitre 2. CORPS DE L'EXPRESSION

Mémoire, Imaginaire, Conscience Esthétique

1. Circularité, dualité et image triadique du corps de l'acteur
2. Qu'est-ce que le sans fond ?
3. Incarnation esthétique des sens

CONCLUSION : alliance et création, perspective et incertitude

LES ANNEXES

BIBLIOGRAPHIE

TABLE DES ILLUSTRATIONS – CRÉDITS PHOTOS

INDEX

TABLE DES MATIÈRES

ARCHÉOLOGIE DE L'EXPRESSION – L'IMPACT POÉTIQUE DES SCÉNARIOS RUPESTRES DE LA SERRA DA CAPIVARA SUR L'INVENTION CORPORELLE DE L'ACTEUR-PERFORMER

Mots-clés : *corps, geste, expression, origine, mémoire.*

Résumé :

Cette thèse est une étude transversale fondée sur la réactivation de gestes anciens comme ressource esthétique qui émaille l'expression du spectacle vivant. L'épure expressive des œuvres rupestres de la Serra da Capivara constitue le dispositif lumineux d'enquête chorégraphique qui s'articule entre continents. Pratique et théorie se juxtaposent et mettent en cause les impacts sensoriels de l'espace exploré, sollicitant l'éveil de la perception vers les énergies fondatrices pour retisser les figures de danse et de théâtralisation de la vie. Les épisodes de recherche sur le terrain circonscrivent un parcours de réactivation et réincorporation de gestes au commencement de l'art. La chercheuse se met à l'épreuve elle-même et sur la scène problématise le sujet de l'expression par le biais d'une archéologie incarnée, tandis que la recherche s'étend vers le corps-collectif de la nouvelle génération des habitants de la Serra da Capivara. La pensée archéologique invite à creuser, sous un autre angle, le phénomène esthétique lié à la corporéité en amplifiant la conscience du corps, celle qui est éprouvée par l'acteur-danseur. L'analyse de milliers de figures révèle l'originalité de la trace préservée dans les innombrables sites, avec des peintures étonnantes et propose un nouveau point de vue sur la fonction de l'art rupestre dans le temps actuel. Elle montre une voie pédagogique mêlée avec la création, rompant avec la vision conformiste stéréotypée du sertão brésilien. Ce lieu de débat sur l'origine de l'homme est attendu comme un réseau d'innovation artistique. Corps, environnement et mémoire peuvent se fondre, se décaler du temps, en considérant ce qui vibre au-delà de la trace.

ARCHAEOLOGY OF EXPRESSION – THE POETICAL IMPACT OF THE ROCK ART SCENARIOS FROM THE SERRA DA CAPIVARA ON THE CORPOREAL INVENTION OF THE ACTOR-PERFORMER

Keywords : *body, gesture, expression, origin, memory.*

Abstract :

This thesis is a cross-disciplinary study based on the reactivation of ancient gestures as an aesthetic resource that enamels the expression of performing arts. The expressive outline of the rock art of the Serra da Capivara constitutes the radiant methodological device for a choreographic research bridging continents. Practice and theory interface and question the sensory impacts of the investigated space, calling for the perception of the primordial energies to recreate dance figures, and the theatricalizing of life. The episodes of field research circumscribe a journey of reactivating and reincorporating gestures at the beginning of Art. The researcher is exposed for testing herself. On stage she problematizes the subject's expression through embodied archeology, while the research extends to the collective body of the new generation of inhabitants of the Serra da Capivara. The archaeological thought invites to dig, from another angle, aesthetic phenomenon connected to corporeality by amplifying the consciousness of the body, the one that is experienced by the actor-dancer. The analysis of thousands of figures reveals the originality of the trace preserved in the countless sites with astonishing paintings. It proposes a new point of view on the function of rock art in our time and it shows a pedagogical way of using creativity to break with the stereotyped conformist vision of the northeast Brazil. This place of debate on the origin of man is expected to be a network of artistic innovation. Body, environment and memory can melt, shift from time, considering what vibrates beyond the trace.

INTRODUCTION

Entre connaître, éprouver et bouleverser, le corps et la conscience sont toujours impliqués dans une esthétique de rêves. Soit parce que le corps éprouve sa propre conscience ou que la conscience éprouve le corps. Dans l'expérience des contrastes culturels éprouvés au cours de ma carrière de danseuse-chorégraphe, j'ai voulu accentuer la nécessité de retrouver une faculté plus vivante du sentir/percevoir et d'exprimer mes gestes, pleinement. Pourquoi l'être-unifié dans l'action théâtrale ne se mettrait-il pas à exister également dans la vie ? Cela poserait-il un problème entre *corps, geste et expression* ? Ce désir particulier est au cœur de ma démarche qui articule les liens entre art et vie.

À mon avis, l'enjeu qui se pose est, à notre époque, la dispersion de la pensée, du savoir et la dissolution du sens. Rappelant la tour de Babel, on ne traverse pas « la porte du ciel », nous vivons une confusion de langues et de langages, notre oracle c'est *Google*, notre autonomie c'est d'avoir un *iPhone*. Il y a un danger d'affaiblissement ou même de perte du sensible. Nous sommes submergés d'informations à la fois réelles et virtuelles, apportées par plusieurs cultures. Comment serait-il possible de ne pas se perdre, s'engloutir dans les multiples concepts supra médiatisés de nos jours ? Une chose est sûre, il faut s'émerveiller et s'imaginer une danse pour *orchestrer les sens*.

La création émerge d'expériences extrêmement rapides, contrairement à la lenteur nécessaire du temps de la création qui *prend son temps* ; ce n'est qu'en respectant ce rythme-là qu'on peut atteindre au plus profond.

Artiste brésilienne migrant du Nordeste du Brésil vers Rio de Janeiro, j'ai réalisé très tôt, à 17 ans, un coup de force pour quitter ma région, le Piauí et pouvoir m'*embarquer* dans le monde du théâtre. Suivant mon destin, j'ai suivi mon besoin d'approfondissement et ambitionné de connaître la lumière des centres novateurs à travers de grands voyages. Les traits de l'imaginaire poétique de ma grand-mère, proche de la pensée philosophique bachelardienne et son concept de vie basée sur la force du travail comme principe du bonheur, ont marqué ma personnalité. Cette origine m'a permis de me multiplier sur la scène, mais toujours confiante dans ce qu'elle m'a permis d'éprouver de sa simplicité et de son ironie vis-à-vis de son style de vie fermier

dans un petit noyau rural, prédestiné au duel des extrêmes : riche-pauvre, sauvage¹-civilisé, belle-fille ou prostituée et ainsi de suite. Mais elle-même s'alignait intrinsèquement sur la vie réelle, dotée d'un corps capable d'exprimer une singularité archaïque dans ses activités avec les animaux, les plantes et les individus. Comme si elle avait la perception à la fois environnante et surnaturelle d'une même humanité face à la vie.

C'est pourquoi, je n'ai jamais hésité à produire mes créations interculturelles - entre continents - avec mon regard déjà façonné par les contradictions du monde que je transportais en moi-même. L'esprit du multiple, dans la création du geste propre à ma culture d'origine, devient *stimuli* pour m'interroger sur l'origine plus *brute de l'être*.

Basculant entre deux cultures, le Brésil, monde mythique et l'Europe, monde du progrès, je crois avoir senti cet « être-au-monde » implicite, être avec les transformations intenses de notre temps : un temps très mobile, chargé d'incertitudes. Avec mes recherches, je souhaite attirer davantage l'attention du monde contemporain sur ce monde mythique peu connu de la culture primordiale du Brésil. Ce chant de l'origine qui résonne dans mes voyages ne s'arrête pas, il a une durée mythique. Voilà pourquoi je veux donner une consistance intérieure au geste archéologique qui fouille à la recherche d'une origine impalpable, celle qui fait travailler la mémoire. Où trouver cette mémoire ?

La réponse nous guidera vers le monde archéologique de la Serra da Capivara qui singularise le *lieu-dispositif* de notre recherche. Attirée par les scénarios rupestres qui remontent à environ 17 000 ans av. J.-C, j'ai été frappée de découvrir la trace d'une expressivité très chargée d'imagination théâtrale dans ce monde plein de silence. De plus, l'immensité des formations géologiques « torturées » s'étendant au long de ces kilomètres invite à l'éternel retour. Là, on peut vivre la relativité du temps. À mes yeux, se révèlent des trésors archéologiques incroyables sur l'origine de l'homme américain. Plus de mille sites archéologiques sont devenus un espace inépuisable pour mes recherches chorégraphiques, ouvrant des pistes pour interroger le geste fondateur. Une extraordinaire diversité stylistique s'expose sous forme de premières mises-en-scène. Les auteurs anonymes, les ancêtres, ont laissé leurs synthèses de vie *pétrifiées*

¹ J'invite à prendre le mot sauvage, primitif dans le contexte esthétique que notre recherche propose de penser le geste accru de l'expression primordiale, celui qui touche en chacun de nous, faisant appel à l'essentialité archaïque. De même, le mot archaïque que j'utilise dans le sens esthétique concerne l'expressivité du corps de l'acteur/danseur.

sur les rochers, pour paraphraser Goethe lorsqu'il a expliqué l'architecture comme *une musique pétrifiée*.

La sensation énigmatique produite par la trace de cette corporéité *sans date* oriente le regard davantage sur l'avenir que sur le passé. Comment se fait-il que la trace de gestes si anciens présente un trait d'union avec la recherche esthétique de notre temps ? Une cartographie du corpus d'art rupestre de la Serra da Capivara amène naturellement la question : d'où viennent le geste, la danse, le théâtre ? Qu'elle en est l'Origine ? Geste, perception et nature travaillent simultanément, selon le but de notre recherche qui souhaite mettre en valeur la façon charnelle de jouer et de communiquer avec le corps. Cette thèse porte donc comme ambition d'enrichir la pratique chorégraphique/dramaturgique et pédagogique, ainsi que le besoin de structurer une pensée théorique qui fait cheminer sur une voie de création par *l'incarnation des sens*. Ceci engendre l'anatomie du geste en *mimesis organique*, autrement dit, le geste né de l'expérience vécue avec l'environnement et qui revendique sa propre forme d'expression pour les pratiques contemporaines du corps scénique.

Mon hypothèse archéologique dialogue avec *L'archéologie du savoir* de Foucault pour questionner ce qu'il appelle : « [...] la bordure du temps qui entoure notre présent, qui le surplombe et qui l'indique dans son altérité ; c'est ce qui, hors de nous, nous délimite². » Que permettent les gestes ? Comment réintègrent-ils les fragments des états de corps imaginés comme premiers ? Comment la matière éblouissante de la nature du geste peut-elle devenir une pensée charnelle ? Comment se fabrique ce phénomène mystérieux dans notre être sensible ?

Il faut dire que de telles questions poussent à fouiller un certain sentiment de l'origine qui amène à sécréter l'expressivité du geste. L'expérience d'approfondissement n'arrive que si on le souhaite, explique Antoine Bourdelle : « [...] un plan superficiel est un accident, mais un plan profond, est une destinée³. » C'est la force d'observation consciente qui constitue une rupture avec les concepts d'expression imposés comme système disciplinaire, voilà l'autre portion de ma volonté d'encourager, avec cette thèse, plus de liberté vers la découverte du geste intérieur. Volontairement, on cherche une manière autre, plus expressive, plus libre pour mieux se projeter dans la pensée onirique.

² Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir* [1969], Paris, Gallimard, 2012, p. 179.

³ Ionel Jianou, Michel Dufet, *Bourdelle*, Paris, Arted Éditions d'art, 1970, p. 52.

On pourrait rejoindre le grandiose et inachevé *Art de la Fugue* de Bach, exemple de vibration archaïque dans la mesure où la simplicité contient toute la complexité. D'ailleurs, c'est un exemple de création par le renversement. « La fugue c'est le corps humain lui-même » écrit le chef d'orchestre Hermann Scherchen sur la pochette du disque qui m'accompagne depuis longtemps. Ou bien, le symbole d'un point dans le cercle, ce qui évoque Kandinsky, montre une autre idée du chemin à faire vers l'intérieur. Voilà l'hypothèse que je cherche à démontrer : plus on fait remonter la pensée loin en arrière dans le temps, plus on peut deviner l'imaginaire du présent, comme si l'avenir était une spirale vers le centre de l'être dans son intemporalité. Serait-ce comme une danse dans la durée qui s'imbriquerait avec la vision de Bergson ?

Ce sont des mises en relation que je suis en train de suggérer ici pour exprimer l'intérêt pédagogique de cette recherche par une voie archéologique de création. Souhaitant mieux *dénuder le corps-expression de la mémoire*, notre problématique du geste de l'origine, avant tout l'expérience de l'individu [artiste ou non], questionne essentiellement le rapport de l'être en train de se dévoiler lui-même. Peut-on penser à un *geste archéologique* ?

On parle ici d'une recherche chorégraphique par le biais archéologique qui date de plus de vingt ans, quête persistante, jusqu'à cette thèse. Mon souhait est de développer l'imaginaire du geste qui s'ouvre à l'instant présent, comme un monde surprenant en éternelle formation. Pour défendre une voie de création qui s'aligne sur les images rupestres *brutes* et *raffinées* qui, selon moi, circonscrivent la complexité d'un imaginaire profond, notre questionnement sur le geste de l'origine pousse à fouiller et à revenir à cette simplicité touchante, dans des circonstances qui nous sont étrangères, très éloignées de notre réalité actuelle.

C'est donc une raison profonde qui a bousculé mon parcours d'artiste qui, sans arrêt, cherche à émouvoir la nature motrice, coenesthésique du corps, pour libérer le besoin de coexistence du savoir-faire, dans la pratique artistique, avec une élaboration académique. Faire une thèse m'a imposé de désintégrer une partie de mon moi physique, qui dépend de l'intensité d'exister à travers les aventures empiriques de l'art. Une danseuse en train d'écrire ! C'est ce qui, à la limite, m'oblige à un changement radical pour acquérir le sens de l'équilibre entre le dynamisme du corps et le calme au service de l'esprit réflexif qu'implique le travail d'écriture.

On pourrait dire une recherche qui constitue un processus de renversement. Il ne s'agit pas de regarder seulement en arrière mais de penser aux nouveaux questionnements du sujet de l'enquête. Car ce procédé archéologique réoriente la pensée dans le présent et revisite la problématique qui creuse les contradictions dans cette thèse. Comme le suggère l'étymologie du mot grec – ἀρχαίος (ancien) et λόγος (discours), cette *archéologie de l'expression* envisage d'approfondir davantage le discours *esthétique-primordial*. Qu'est-ce le nouveau et qu'est-ce l'ancien ? Entre l'oubli et la remembrance existe une articulation de pensées qui provoque une sorte de glissement de couches du *corps-palimpseste*, symbolique et instable. Ce corps expressif qui est le berceau primordial des frôlements, des créations inaccomplies.

Le sujet du geste de l'origine, qui entrelace mes recherches de création, se poursuit dans cette thèse pour être intégré à la notion de *reprise et passage* de l'expression comme *expérience-vivante* de la pensée qui, d'abord est Geste. C'est pourquoi, les mots *geste* et *origine* sont quasiment un *leitmotiv* dans notre propos artistique. Les verbes gratter, creuser, fouiller sont analogues à l'acte archéologique, miroir d'une pensée active qui secrète un geste de caresse pour nourrir les multiples intentions de la recherche. Je souhaite que la multiplicité d'images gestuelles qui sont dans notre étude puisse réaliser une synthèse pour inspirer l'expressivité du corps, pour que l'être puisse s'éveiller. Assurément, cette *archéologie de l'expression* ne souhaite pas réaffirmer ce qui est déjà dans la nature de l'être [comme tendance], vouloir encore inventer la roue. Néanmoins, il me semble que la recherche exprime toujours un besoin d'éprouver les pensées par soi-même. Cette voie pleine de rivières mènera à l'océan.

On envisage d'interroger ici une voie de création qui montre ses ailes, d'une part à travers les récits de terrain qui démontrent la dimension expérimentale et fondatrice des liens interdisciplinaires et transculturels du contenu de la thèse ; d'autre part, en faisant une traversée sociale du micro au macro monde, où l'être humain est le centre de l'intérêt artistique.

En tant que chercheuse, je tisse ma *broderie réflexive* qui me permet de prendre l'élan philosophique, avec des penseurs universellement connus et moins connus. La recherche s'engage vers de nouvelles perspectives pédagogiques du corps pour affronter ce monde du vivant, confortablement désenchanté et hostile à la nature, malgré tous les efforts des sciences humaines. L'innovation spirituelle et la vision holistique du monde, le combat de la dualité *corps et âme* restent une inquiétude

humaine.

Sur un plan géographique, la recherche survole l'océan, entre la Serra da Capivara (au Brésil), l'Allemagne et la France. Dans ce contexte pluriel biographique s'expriment les chocs culturels physiquement vécus qui interpellent le caractère intrinsèque du sujet de création. Le geste de la danse, du mime ou du théâtre se réinvente, sans frontières, vers une *incarnation esthétique*.

Sur le plan anthropologique visuel, ces scénarios rupestres partagent avec nous l'expérience d'être en pleine fusion *vie et art*. Et justement les milliers de gestes rupestres qui recouvrent les parois des niches de la Serra da Capivara nous amènent à nous interroger : comment les gestes singuliers peuvent-ils se transformer en *lieu-dispositif* d'apprentissage ? Car, ils témoignent de l'homme dans sa nature expressive comme un don du rêve éveillé. On se félicite en constatant ce témoignage d'un passé si lointain, qui se trouve disponible au cœur de la nature de l'agreste brésilien. L'enjeu de ces images du passé au présent, du fictionnel au réel, se mélange à la problématique de la thèse, qui englobe toutefois l'importance du savoir inné au pragmatisme du travail de création, notamment par la complexité expressive du corps.

En effet, comme dans un processus archéologique, on n'éclate pas une révélation sans un travail de fouille, la délimitation du terrain et la stratégie de travail. Il est donc opportun d'éclairer une *structure fractale*⁴ pour réfléchir à la problématique de l'expression du geste comme on se mettrait à observer dans la nature même, les sierras, les nuages ou les fougères, plantes symboles de la multiplication du même, parmi des milliers d'espèces. Extrêmement irrégulière comme le monde réel, cette *structure fractale* propose l'hybride et l'hétéroclite qui sont présents dans la nature de notre recherche. En cela se révèle aussi le cheminement du chercheur.

Conçue en trois parties, la thèse prend la forme d'un récit et expose les données de terrain et des réflexions théoriques. Les contenus pratiques envisagent un tissage coloré par les *muscles de l'intuition*. En chaque partie, ce qui paraît être incohérent répond au processus d'apprentissage. L'idée repose sur la puissance du différent pour forger l'unité de contrastes culturels, propre à cette recherche. La souplesse intellectuelle, le dialogue entre idées et expériences très différentes visent à parvenir à

⁴Le mot fractal, néologisme forgé par le mathématicien Benoît Mandelbrot sur la racine latine *fractus*, parle d'une forme brisée, fractionnée, bourgeonnante, p. 307-319. [En ligne] disponible sur : https://fr.wikipedia.org/wiki/Benoît_Mandelbrot [consulté le 27.02.2017].

une forme impersonnelle.

Dans la **première partie** se dévoile la Serra da Capivara selon la perspective de la thèse qui retrace les intensités épisodiques qui ont démarré en 1996. Elle présente le travail de terrain 1 qui fait suite à la visite d'environ vingt sites. La création du solo-danse *CAPIVARA* en découle [Voir film 1, confère clé USB en annexe]. Elle montre comment la conception de gestes vivants incarne l'étrangeté de ces peintures et exprime un premier retour d'expérience dans le domaine chorégraphique. À ce propos, je m'interroge sur l'écoute du sentir ; comment peut-elle devenir responsable de la forme spécifique du corps et de sa dramaturgie scénique ? De ce processus émerge l'hypothèse du *fossile éthérique* comme une entité archétypale. La méthode naît du processus organique du retour du chercheur à son lieu d'origine. Le choc fondamental d'avoir présenté le solo *CAPIVARA* dans le site mythique du Boqueirão da Pedra Furada déclenche, dans le processus artistique en recherche, des matières nouvelles qui m'engagent sur le plan pédagogique de l'art et de la transformation sociale.

Nous allons pénétrer les curiosités de cette matière au sens phénoménologique pour interroger le mot *primitif* du point de vue esthétique et théâtral de mutation et d'altérité du geste. S'ajoutant à l'expérience charnelle qui dévoile la matière picturale et montre la prédominance de traces de danses superposant différents styles et traditions. L'artiste dans le rôle d'archéologue s'immerge dans les innombrables sites archéologiques ; considérons le sur le terrain 2, entre 2000 et 2004 et sur le terrain 3 entre 2016 et 2017. Le regard réflexif du chercheur s'articule entre les notions fondatrices de l'analyse du vaste contenu de l'art pariétal du monde archéologique Serra da Capivara et l'éclairage esthétique interrogeant le propos de la création artistique. Apparaissent ainsi les argumentations pour guider le regard spécifique du chercheur selon les hypothèses.

La **deuxième partie** rassemble les expériences des terrains 2 et 3 correspondant à la visite de plus de 150 sites d'art rupestre entre 2000 et 2004 et, en 2016, des nouveaux sites découverts entre temps par les chercheurs. Sans compter les sites visités qui ne présentent pas de peinture. Le focus porte sur différents épisodes d'apprentissage et remises en question de ce monde troublant de gestes difficiles à définir selon une enquête uniquement à base de matériaux de fouille. De manière inattendue, une expérience extraordinaire tonifie le retour sur le terrain en 2017 pour rajouter une dimension à la recherche, répondant à l'opportunité de relancer en version

cinématographique un fragment du solo *CAPIVARA*. Justement, les enjeux esthétiques autour de l'expressivité souhaitent mettre en valeur le contenu et le non-contenu du point de vue visible et non visible, ou bien palpable et impalpable, selon la grande liberté de création et connaissances nouvelles.

C'est pourquoi il faut dire que les difficultés sont objet de surprise puisqu'elles dévoilent brusquement les *stimuli* pour se laisser toucher par la dimension de l'étonnement comme élément d'extrême importance dans cette recherche : l'expérimentateur de l'étrangeté. Car, l'étrange peut devenir très rapidement intime, si nous sommes en mesure d'être pénétrés par les agents physiques de l'environnement. C'est dans cette deuxième partie que s'articulent différents aspects interactifs de la perception en relation avec ce qui s'expose comme illustration photographique abondante. Ce contenu illustratif n'est pourtant pas capable de fournir le même impact que lorsqu'on se retrouve dans l'incompréhension des sensations en se plongeant dans la pluralité précieuse des impressions du passé, bref de la mémoire.

La **troisième partie** montre l'extension de la recherche quand l'incarnation de la trace du geste rupestre, qui a démarré dans mon propre corps, entre en relation directe avec l'univers des enfants de la Serra da Capivara. Ceci confère une dimension collective à une expérience du corps-soliste. Le fait que le solo *CAPIVARA* soit retourné au *lieu-dispositif* de la recherche légitime l'aspect accompli de l'œuvre chorégraphique qui se développe en tant qu'élan de *reprise et passage* à l'action de transmission. S'éveillent ainsi d'autres aspects dans notre *archéologie de l'expression*. On recoupe dans cette partie les intensités épisodiques de 2000 à 2004, et après une absence de douze ans, une *suite de reprises*. Ceci concerne le terrain 3 où s'articule l'aspect pédagogique de l'art en tant que véhicule de transformation sociale. Quelles sont les différences dans la répétition ? Au-delà d'un point de vue extérieur à l'action de création qui surdétermine l'investigation artistique, entre en jeu la question des affects humains. Les stratégies pour réfléchir à cette voie de création ne sont pas données *a priori*, puisqu'elles s'inventent, se perdent, se réinventent. L'action de redonner le geste de l'origine impose un travail sur les strates de la mémoire, la nécessité de se confronter avec les écarts socio-culturels, dépendant de la complexité géographique et inévitablement le frôlement entre conscience et insuffisance politique.

Afin de vérifier la matière de recherche fondée sur un cadre théorique transdisciplinaire, nous procéderons à une méthode de reconstruction et à l'analyse de la théâtralité du corps performatif à l'origine de l'art rupestre Serra da Capivara, selon les zones convergentes et divergentes. Ce qui place et déplace une réalité de transformation et migration de gestes, d'informations, de dialogue entre *concept et incarnation*. C'est-à-dire que cette thèse propose que l'œuvre autorise et légitime la reprise corporelle partant du principe de résonance, de porosité, de réactivation, de respiration, de vibration et la dispersion aussi.

Le processus de pensée relie chorégraphie et archéologie en superposant des enjeux, mais reste en dialogue avec d'autres champs disciplinaires. La migration des idées peut féconder les trajets imprévisibles. La notion d'une méthodologie qui s'éprouve au fur à mesure encourage le déclenchement de la créativité. C'est pourtant un chemin, plutôt qu'une méthode, que cette thèse de création propose. La recherche s'origine dans l'acte de création, en se dessinant avec l'entrelacement des contenus théoriques. L'expérience du chercheur s'implique pour valoriser le savoir pratique, tout en gardant le focus sur le mouvement de la création qui se pense continuellement.

La force de la pensée qui crée les formes gestuelles m'amène à une réutilisation des outils de ma formation. Parce que, également, j'aimerais relier l'*archéologie de l'expression* à une analyse comparative de ce que j'ai intégré et transformé au fil de mon parcours, à savoir : l'aspect énergétique et poétique de la dramaturgie silencieuse du geste de Marcel Marceau [1923-2007], sans oublier les savoirs somatiques du corps venant du yoga, des danses sacrées, des derviches, des danses populaires et des rituels autochtones du Brésil. La référence aux travaux sur l'art et l'artiste dans la société sont à l'origine de notions esthétiques apparemment peu évidentes. La réflexion sur les questions qui traversent la création travaille sur la thématique *archéo-expressive* à travers des séminaires dans des territoires et contextes diversifiés, principalement en France, en Allemagne et au Brésil.

Comme un voyage qui s'étend aux sens multiples qui caractérisent cette enquête, les images du corps expressif de l'acteur et du corpus d'*archéogestes* rupestres se mélangent, représentant les oscillations de mes pensées. C'est un voyage à l'intérieur de soi mais cherchant à retenir le sujet de recherche, qui creuse la spatialité de la Serra da Capivara pour plonger dans la poésie de gestes de l'humanité. Ici la trace de gestes du passé vitalise le présent. Il faut la légèreté de la plume pour écrire comme des *ailles*

à *mes pieds* de danseuse pour survoler les continents et pour mettre en œuvre le surpoids des sensations. Car, c'est avec ces sensations que les choix esthétiques s'expriment, en connectant les différentes étapes chronologiques. Le but est de bien filtrer la mémoire archaïque et la fragilité de l'art, matière de l'impalpable qui crée la chair de l'expression.

Après avoir traversé d'innombrables épreuves, les chocs reçus sont transformés en motifs de recherches chorégraphiques, puisqu'ils résonnent, dès ces épisodes sur le terrain, sous forme d'un regard rétrospectif qui pose toujours cette question : comment l'expressivité fluide du geste perçu dans les scénarios rupestres, nommée ici *archéogeste*, contrastant avec l'aridité de la Serra da Capivara, peut-elle interagir avec les besoins de la création d'aujourd'hui ? A travers ce processus de la pensée-crédation, on touche aux questionnements sur le *geste de l'origine*, recherchant dans l'expérience artistique (à travers l'ensemble de toutes les études que j'ai faites) les moyens véritables de redevenir un *être-corps* porteur de l'origine.

Les actes et les épreuves exposés dans cette thèse interrogent l'idée du passé au présent. *Le rapport entre la chorégraphie et l'archéologie sous-tend la technique du corps et l'incorporation des images performatives*. Mais aussi interroge la transversalité de ces deux domaines de manière à clarifier, bien entendu, la différence entre un chorégraphe et un archéologue vis-à-vis de l'importance et de l'intérêt spécifique de chaque monde. Par ailleurs, nous chercherons aussi la transparence nécessaire au dialogue entre l'art et la science.

Avec cette thèse, je m'engage à expliquer l'invention simultanée de mes chorégraphies, à la croisée du lieu ancestral et contemporain, portant le réel de la Serra da Capivara et d'autres sources convergentes. Pour la revitalisation du geste expressif, afin d'assurer la pérennité de savoirs corporels millénaires, cette recherche s'intéresse à l'expression appliquée au sens durable de l'art, celle qui *désire changer* le monde si elle travaille l'humain. De plus, je suis touchée par la problématique de protection des sources sensibles de cultures qui montrent des épopées artistiques exposées dans la nature du Brésil et dans tous les continents. Je suis convaincue du bien qu'elles peuvent apporter au monde d'aujourd'hui, lequel doit surtout résister à la perte de témoignages de bonheurs, si beaux et si riches

PARTIE I :

LE CORPS COMME LIEU DE LA MÉMOIRE EN CRÉATION



Fig. 1. Parc national Serra da Capivara-PNSC. © Cristiane Buco

« Ma mémoire est là, qui pousse quelque chose de ce passé dans ce présent. Mon état d'âme, en avançant sur la route du temps, s'enfle continuellement de la durée qu'il ramasse ; il fait, pour ainsi dire, boule de neige avec lui-même. »

Henri Bergson

Avant-propos

Serra da Capivara, lieu et mémoire

La Serra da Capivara constitue le *lieu-dispositif*⁵ inépuisable pour travailler la mémoire charnelle, que je nomme, dans cette recherche, *archéogeste rupestre*⁶. L'intérêt artistique de la recherche, entre archéologie et processus d'expression, ne se limite pas qu'au corpus rupestre⁷. Il englobe la poésie visuelle de tout l'environnement avec les monuments de pierres, composés par une chaîne des Sierras, à l'image d'un château plein de mémoire⁸. On parle de la mémoire fondatrice en termes de réminiscence organique et esthétique de la trace du durable qui rappelle la conscience des actes, à la fois continue et inaugural de l'expression des mystères de la vie. Le mot « esthétique » désigne dans notre recherche l'activité sensible, où l'expression du vécu est en équilibre avec l'intelligible.

Très décalé du monde métropolitain, cette architecture naturelle contient les impressions et les impulsions sensorielles d'une pratique de l'art qui résonne depuis la profondeur du temps. Au-delà du linguistique on se penche vers ce monde sensoriel, plein du *logos*⁹ de la Terre, comme une ressource pour *une archéologie de l'expression*, lorsque la recherche confronte ce lieu avec la réalité d'aujourd'hui. Cachée au milieu des terres brésiliennes, la Serra da Capivara¹⁰ est sortie de l'oubli (malgré l'indifférence socioculturelle normalement liée à cette région du nord-est appelée le *Sertão*) à cause de sa richesse archéologique. La chaîne des Sierras se trouve entourée

⁵ Dans le sens philosophique foucauldien des années 1970, le dispositif Serra da Capivara constitue pour cette recherche la source de mémoire du non-dit et en tant que lieu de référence vient orienter et reconstruire un mode de savoir être à l'origine du témoignage du corpus rupestre.

⁶ Invention épistémologique qui m'est venue pour situer l'hypothèse sur l'expression du passé [archéo] et l'atemporalité du phénomène esthétique [geste].

⁷ Nous considérons comme corpus rupestre l'ensemble de sites archéologiques visités, listés dans les annexes. Nous mentionnons les sites qui sont signalés sur les cartes à voir également dans les annexes.

⁸ Le préhistorien Henry de Lumley dans *Le Beau, l'Art et l'Homme* [2012], apporte une remise en question sur la perception esthétique à la suite d'un cycle des conférences pluridisciplinaires autour « du beau et du vrai » pour exprimer un regard autre que conceptuel sur l'art.

⁹ Le *logos* platonicien se traduit par la raison de tout ce qui est, et contient le principe cosmique de la beauté et des archétypes de toutes choses.

¹⁰ À ce propos, « capivara » en français s'applique au *Capybara*, un mammifère semi-aquatique donc un nageur. Les recherches interdisciplinaires de la FUMDHAM constatent l'existence de rivières et cascades datant d'à peu près 10 000 ans av. J-C., donc il y avait de l'eau en abondance pour la quantité de capivaras existant à cette époque dans la région du Piauí. Par ailleurs ils ont été largement reproduits sur les rochers et ils ont même été mangés. Le changement climatique a fait qu'aujourd'hui cette région est marquée par 9 mois de sécheresse, et les capivaras ont disparu. Or, dans les forêts humides au Brésil, cet animal est encore vivant.

par la végétation de la *caatinga*¹¹ au cœur du Brésil. Plus précisément entre les villes de São Raimundo Nonato, Coronel José Dias, João Costa et Brejo do Piauí, au sud-ouest de l'Etat du Piauí, appelée *Polygone de la sécheresse*.

Cette région est marquée par la réalité rurale tragique à surmonter. Tout d'abord à cause des effets du climat sur la vie des habitants et de la nature, selon la doxa: tout ce qui vit doit lutter pour survivre.

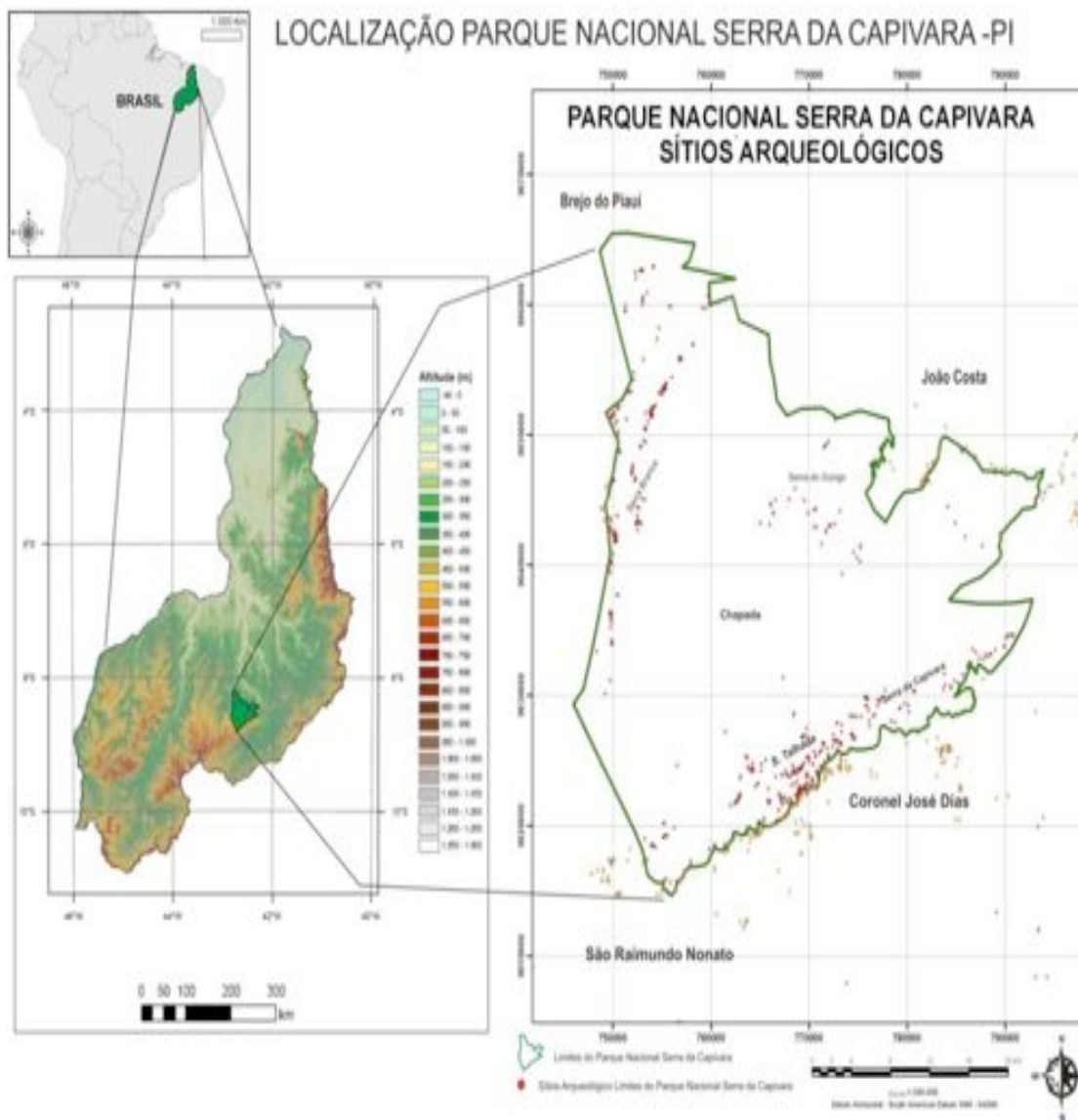


Fig. 2. Localisation de la Serra da Capivara, 2012. © Luciano Souza Silva basée sur CPRM et FUMDHAM 2011.

¹¹ « *Caatinga* » est une portion de la forêt tropicale humide résultant de transformations climatiques. Le mot *caatinga* est issu de la langue Tupi et signifie « forêt blanche » ou « végétation blanche » *caa*, « forêt », « végétation » et *tinga*, « blanc ». Ce genre de végétation constitue un biome unique sur la planète. [En ligne] disponible sur : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Caatinga> [consulté le 10.11.2015].



Fig. 3. Paysan cherchant l'eau dans la région archéologique du site Toca do Salitre, aux environs du PNSC, 2004. © LdoC.



Fig. 4. Image du quotidien, les dépôts installés par les habitants du Sítio do Mocó pour prendre de l'eau, à l'entrée du PNSC, 2004. © LdoC.



Fig. 5. Femme portant l'eau. Communauté Sítio do Mocó, située à l'entrée du PNSC, 2002. © LdoC.

De telles conditions de vie stigmatisent les gens du *sertão*, comme l'a si bien décrit Graciliano Ramos dans son roman *Vidas Secas*¹² (*Vies arides*), où il a dépouillé le mouvement de migration de la zone rurale vers les métropoles brésiliennes. Ce qui rejoint la proposition d'Erving Goffman d'anthropologie sociale dans *La Mise en scène de la vie quotidienne*¹³; la vie des personnages du quotidien glissant sur scène pour décrire une hyper ritualisation du visage du réel.

Cette réalité demeure jusqu'à présent sous les traits héroïco-poétiques du type métisse *caboclo nordestino*¹⁴, révélateurs d'un contexte social régional, valorisé en tant qu'image marquante du mouvement de migration perpétuelle.

C'est dans ce contexte qu'arrive dans la *caatinga* durant les années 1970 l'archéologue Niède Guidon, qui réalise le premier sondage sur la trace des peintures rupestres. Elle est captivée par l'infinité des registres, particulièrement révélateurs pour son domaine scientifique.

¹² Graciliano Ramos écrit *Vidas Secas* en 1938 et reçoit le prix de la Fondation William Faulkner en 1962. Une première édition en français chez Gallimard, sous le titre *Sécheresse*, traduit par Marie-Claude Roussel date de 1964. Une nouvelle édition a paru en 2014, traduite par Mathieu Dosse sous le titre *Vies arides*, chez Chandeigne. [En ligne], disponible sur : <https://www.amazon.fr/Vies-arides-Graciliano-Ramos/dp/2367320802> [consulté le 12.11.2016].

¹³ D'origine ukrainienne ayant rejoint le Canada, le sociologue Erving Goffman [1922-1982] ritualise la vie pour mettre en question l'expérience d'interaction sociale sur la forme d'une métaphore théâtrale. Cf. *La présentation de soi. La mise en scène de la vie quotidienne*, [1959], traduit de l'anglais par Alain Accardo, Paris, coll. Le sens commun, Editions de Minuit, 1973.

¹⁴ L'anthropologue François Laplantine, lui-même, en juin 2015, dans une journée d'étude à l'Université Paris 8, dit que le métissage « est fait du hasard, de l'ambivalence, de l'ambiguïté et c'est un acte de création qui n'est pas libre de conflits. »

Dans ses allers retours de recherche, elle arrive à installer un réseau interdisciplinaire d'études qui attire les recherches scientifiques dès les années 1970, avec les expéditions franco-brésilienne. Finalement Guidon s'installe dans la Serra da Capivara, située dans l'État du Piauí au *Nordeste* du Brésil, améliorant notablement la réalité de cet endroit. Sa démarche scientifique a favorisé un changement remarquable dans la région tout au long de quarante ans d'investissement jusqu'à présent. Durant mon premier voyage là-bas en 1996 [on reviendra sur ce sujet], j'ai pu la rencontrer et m'étonner de l'immense perspective de recherches. Les efforts scientifiques ont été fondamentaux pour créer le Parc national Serra da Capivara en 1979, endroit de référence pour les chercheurs et l'écotourisme, grâce à la renommée en tant que Patrimoine Culturel de l'Humanité depuis 1991.



Fig. 6. Vallée Serra Branc – PNSC. © Cristiane Buco.

« La Serra émerge du fond de la mer, il y a environ 225 millions d'années, forme une chaîne de vallons et de grottes, un relief accidenté composé des roches sédimentaires, comme le grès et le conglomérat, modelées pendant des millénaires par la force des eaux et du vent ¹⁵ . »

¹⁵ Anne-Marie Pessis, *Imagens da préhistoria. Images de la Préhistoire*, Piauí (Brasil), FUMDHAM/Petrobrás, 2003, p. 171.

L'œuvre de la nature, métamorphose de l'écosystème, parvient d'une part, de la volonté des forces cosmiques agissant avec la durée de la création infinie; d'autre part, de l'intervention de l'être humain sur la nature qui accélère les changements imprévisibles. Mais c'est grâce aux changements climatiques que la densité de l'art rupestre sur les grandes parois des rochers a pu être préservée. La quantité d'images picturales et d'inscriptions est assez abondante et montre les empreintes sensibles laissées par le passage des êtres humains¹⁶. Ce réseau de l'expression qui a été figé, exprime le don artistique existant depuis toujours chez l'être humain dès le paléolithique supérieur. Et les monuments de pierres, gardiens de l'expression des sentiments et des pensées, appartiennent à un condensé de vie intensément exposé artistiquement sur ces milliers de sites archéologiques.

La végétation est composée de semi-aride métissé à la savane et en cela le visuel est esthétiquement émouvant, avec la géomorphologie des plateaux nommés *chapadas*. La vision panoramique des canyons s'étend sur une superficie de 130 000 ha (environ 214 km) exprimant l'agreste avec une chaîne de Serras pleines de sensualité, où la dynamique crée les mille gestes extravagants de la nature. Le recul progressif des pluies, selon les recherches scientifiques, est dû au changement climatique et au passage du tropical humide au semi-aride il y a environ 9.000 ans, à l'âge de la pierre polie ou le néolithique. Le caractère extrême de ce processus naturel a « [...] eu lieu au niveau planétaire et il est dû à un changement de régime des vents et des courants maritimes qui s'est produit à la transition entre le Pléistocène et l'Holocène¹⁷. »

Polarisée entre deux saisons, soit la courte saison des pluies abondantes, soit la longue durée, marquée par neuf mois de sécheresse, le paysage de la *caatinga* s'est adapté aux conditions nouvelles. Quand les pluies arrivent, l'extase de vie prend la place, le paysage devient brusquement tout vert avec la pluralité vivace de fleurs sylvestres, les gens et les 208 espèces d'oiseaux disent leur chant de l'espoir de vivre en abondance, malgré ce si bref hiver. L'impitoyable soleil brûlant équatorial marque sa rigueur représentée par la lumière du ciel, blanchi de nuages sur fond bleu. Ce paysage paralysé par la chaleur, devient progressivement gris avec la végétation mourante. L'été se transforme en éternité.

¹⁶ Considérant la notion de temps du sauvage selon « la première synthèse du temps » de Deleuze, où le présent est la fondation constante de la vie.

¹⁷ Anne-Marie Pessis, *Imagens da préhistoria. Images de la Préhistoire*, op.cit., p. 173.



Fig. 7. Jeune fille sous la pluie. Région du Salitre, dans les environs du PNSC, 2004. © LdoC.



Fig. 8. Cactus appelé *mandacarú* dans la région du PNSC. © André Pessoa.

Cette réalité appartient à mon enfance au Piauí. Ce qui me fait repenser dans cette recherche à l'état actuel du Brésil, surtout l'effet du contraste quand on vit entre deux réalités. On questionne l'apprentissage du choc culturel, d'un côté, avec l'opposition extrême des saisons dans la *caatinga* de la Serra da Capivara qui intensifie la vie sensorielle des gens, ils deviennent contemplatifs dans leurs activités ; de l'autre côté, en Europe, le soleil est précieux, avec moins de journées véritablement d'été, suivies par une longue série de mois gris, humides, qui invitent à l'intériorité/productivité.

Evidemment, chaque choc entraîne une transition, une histoire naturelle coulant avec les changements d'états du corps. Le corps assume la fonction de *porteur des sensations* et développe des techniques d'adaptation. Nous reviendrons à ce sujet par la suite, en ce qui touche l'étude de la phénoménologie du différent, ce qui se passe au niveau du vécu intérieur et sur la peau, les changements de textures, sonorités et odeurs. Comment se produit *le différent* dans les questions expressives du mouvement, du geste, de la corporéité ? On plonge dans un parallélisme dichotomique richesse et pauvreté, ancestralité et technologie, l'homme primitif et l'homme civilisé, ce qui circonscrit la chaîne d'évènements de recherches sur le terrain comme une dramaturgie de paradoxes.

Pour saisir les dichotomies, il m'a fallu travailler tout d'abord une attitude délibérée à retrouver le vivant dans la trace des origines. La source, nous ne pouvons pas reconnaître les valeurs et les significations, que si nous cherchons en permanence à les réfléchir, à les intérioriser. Faut-il aussi la volonté ferme de reconstruire la trace,



Fig. 9. Peinture rupestre, Toca do Veado, d'environ 6 000 ans av. J.-C. Détail : dans le plafond d'une grotte se trouve cette scène de petites figures humaines en mouvement avec des gestes très expressifs. Région Serra Branca – PNSC. © FUMDHAM.

à partir de substances qui sont en nous. La Serra da Capivara est donc ce réseau de l'« image-souvenir » (terme utilisé par Bergson), ou bien un point de contact qui évoque de nos jours l'organicité d'un « rhizome primitiviste » tel que Deleuze/Guattari l'ont prévu. Leur discours sur l'appareil de l'État, machine de guerre, les devenirs et les intensités d'agencement de l'espace-temps, est projeté au monde bien en avance dans *Mille plateaux*. Déjà on peut sentir la crise écologique à l'heure actuelle, dans une dimension qui trouble l'avenir. Et pour faire comprendre que la nature n'arrête pas de répondre explicitement aux enjeux de déracinement, Deleuze/Guattari parlent des êtres déterritorialisés, angoissés existentiellement. Notre recherche dévoile plusieurs expériences sur la ligne de fuite de notre temps et s'engage dans le processus de réinvention, entre deux réalités : l'effervescence européenne et l'utopie sauvage du Brésil primordial.

Comment l'acte percevant intensifie la mémoire ? Nous allons cheminer vers le lieu sauvage où se décline l'innovation. Pour apporter ici une perception sensorielle de l'espace visuel de la Serra da Capivara, un tissage des pensées constitue un partenariat philosophico-esthétique et anthropologique pour notre étude. Dès qu'il encourage l'innocence fondatrice de l'acte vivant comme un parcours nomade, un voyage pour rejoindre d'abord soi-même.

Si l'on considère que se souvenir est la même chose que devenir, comme l'affirme Bergson (1859-1941) dans *Matière et mémoire*, le devenir engendre, pour nous, la création sur un plan transhistorique. Quand il explique qu'« [...] à mesure que les images, une fois perçues, se fixent et s'alignent dans cette mémoire, les mouvements qui les continuaient modifient l'organisme, créent dans le corps des dispositions nouvelles à agir¹⁸. » En cela, *le nerf perceptif c'est l'attention, qui crée la condition primordiale pour intensifier la vibration de la mémoire à l'intérieur du corps*. De plus, prenant le sentiment à rebours, mais par une ligne libérée vers l'avenir, nous allons rejoindre *Mille plateaux* de Deleuze/Guattari, dans lequel ils invitent Nietzsche à interroger à nouveau les oppositions temps/éternité, être/devenir, oubli/mémoire¹⁹.

La présence des grands *mandacaru*, une espèce de *cactus* qu'on retrouve dans la *caatinga* [fig. 8], exprime cette prédisposition à résister au manque d'eau pour donner rapidement des fruits. Comme une réponse à Nietzsche : « Comment une chose pourrait-elle naître de son contraire²⁰ ? ». Sans opposition, le mécanisme *duel* entre substance et forme favorise la force créatrice. Ce qui aide à comprendre les images de la Serra da Capivara constituant un bloc spatial où se meut la mémoire du geste réactivable²¹. L'archéologie de l'expression recherche la ligne du temps interminable, pour permettre l'innocence du retour de la mémoire dans ici/maintenant.

Faut-il dire qu'à chaque épisode de recherche sur le terrain, se développe un autre événement qui fait apparaître d'autres points de vue, déplaçant les questions vers une détermination nouvelle. Pour quoi cette rêverie de l'art s'incline-t-elle à l'enchantement primordial ? À Serra da Capivara on retrouve ce que Deleuze/Guattari disent sur « [...] le non historique [qui] ressemble à une atmosphère ambiante [...]»²². » La mémoire sur laquelle cette recherche se penche n'est pas celle du contexte historique, mais celle qui émerge de la vie même, à nouveau. Le souffle, par exemple, qui porte l'idée intrinsèque de la dualité, chaque fois qu'on inspire ce flux du passé et l'expire dans le présent

¹⁸ Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* [1896], Paris, Flammarion, 2012, p. 123.

¹⁹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux - Capitalisme et schizophrénie 2* [1980], Paris, De Minuit, 2013, p. 363.

²⁰ Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal. Prélude d'une philosophie de l'avenir*, [Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft, 1886], traduit par Henri Albert, Paris, Chap. I, Broché, 2014.

²¹ On joint le *corps sans organe* lequel Deleuze explique la terre dans *Mille Plateaux*, un corps : en même temps instable « sur les flux-particules » et stable sur le « plissement qui met en place une structure », [op.cit., 2013, p. 55].

²² *Ibid.*

pourrait exprimer ici l'acte d'invoquer l'impalpable. C'est un état de vitalité, de l'éphémère éternel, comme l'exprime la logique métaphysique de Thomas Hobbes (*Léviathan*), sur une force qui entraîne le mouvement faisant appel à *l'imagination*. Il dit qu' « une chose en mouvement restera éternellement en mouvement, à moins que quelque chose d'autre ne l'arrête [...] »²³. » Qu'est-ce qui pourrait empêcher le *flow* du mouvement ?

Le flux de la mémoire est comme une sorte de vibration, toujours accessible, puisque les *archéogestes* sont atmosphériques. Ils ne sont pas que la visibilité de la trace mais aussi l'invisible. Ce monde de gestes rupestres en tant que *lieu-dispositif* du passé et en même temps présent, est l'écho du mystère qui me touche et qui suscite la problématique du retour au maintenant. Ce retour interminable à soi-même serait-il un appel à la présence ? Ou à l'oubli ? Cette ambivalence entre présence et absence constitue la dynamique du paradoxe qui anime dans notre recherche la *reprise et le passage* aux figures d'*archéogestes* qui proposent à l'acteur de rester dans l'ouvert et de devenir *membrane sensitive*²⁴.

Car la difficulté est dans la nature de l'instant qui est instable, toujours mouvant. Il découle que notre perception du temps questionne le passé pérenne. Autrement dit, un temps qui *ne passe pas*, parce qu'il est passé inédit qui n'a jamais été présent, traduit le « passé-présent » de Bergson. Est-il alors la mémoire s'élargissant ? Derrière le mystère d'une telle dramaturgie de l'origine, il y a quelque chose de simple. Cela pourrait être tout simple d'avoir la conscience du mouvement et de l'étrange sensation de nous-mêmes qui nous entraînent vers la mémoire de l'origine. Serait-il suffisant pour l'acteur de devenir trace de la mémoire ? Faut-il retrouver l'être de la Terre, ce sentiment de l'origine ?

Traversant l'espace de la géologie de la Serra da Capivara, la vue aérienne, souligne la valeur kinesthésique de Sierras qui composent un feuilleté rocheux, avec le

²³ Thomas Hobbes, *Léviathan. Matière, forme et puissance de l'État chrétien et civil* [1651], partie I : De l'homme, chap. II : « De l'imagination », traduction, introduction, notes par Gérard Mairet, Paris, Gallimard, coll. Folio/Essai, 2017, p. 75. L'auteur parle aussi de la sensation du mouvement à l'intérieur ou à l'extérieur du corps qui s'accordera pour l'affaiblissement de la sensation du mouvement dans le temps, « de sorte que la distance de temps et de lieu produit un même et unique effet sur nous. » *Idem.*, p. 77. Tel effet imaginaire, rêve ou mémoire, qui reste en nous, remplacera la sensation.

²⁴ Je définis la *membrane sensitive* comme un organe qui permet la fluidité et la plasticité du corps dans l'entrelacement des gestes. Ceci explique la nature poreuse du corps sans bordure, un espace ouvert, pourtant capable d'établir des connexions sensorielles selon les différents besoins relationnels entre soi-même et autrui. Nous y reviendrons.

visuel extravagant des formes en mouvements qui sculptent les reliefs de pierres. Les mouvements des rochers que le corps peut rejouer. La sinuosité est particulièrement imposante et trouble les yeux, invitant à la contemplation. Dans l'étonnement, chaque instant vitalise notre présence par l'expression brute et candide de la Terre, qui nous invite à nous mettre en rapport direct avec elle. « [...] Chaque articulation comporte pour son propre compte forme et substance²⁵. » Fluidité et mouvance vibrent à l'intérieur de la mémoire des formes multiples comme une proposition chorégraphique engendrant l'inattendue. Alors, on rêve aux mouvements des eaux du passé qui ont métamorphosé les Sierras réduites à présent à un espace de sécheresse. Nous sommes à l'épreuve de ce pouvoir tellurique qui crée l'élan pour une danse de conscience de la courbe du temps.



Fig. 10. Vallée Serra Branca – PNSC. © Cristiane Buco.

Imaginons le temps primordial à la Serra da Capivara regardant les scénarios rupestres, empruntant la lunette de Deleuze sur l'hypothèse de la première synthèse du temps. Il y a eu l'engendrement d'un processus d'expression, considérant que la Terre et le Temps sont inséparables. Cette première synthèse temporelle représenterait la fondation du temps à partir du présent et signifie que le présent *engendre*²⁶ le passé et le futur. Ce qui chez Bergson signifie contracter le temps au lieu d'une succession des temps. Le passé est retenu par une contraction tandis que le futur est anticipation par contraction. C'est une synthèse de l'Habitude dont Deleuze parle au sens d'une contemplation profonde de l'abondance de ce qu'on vit. Si je m'étonne alors je

²⁵ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux ...*, op.cit., 2013, p. 55.

²⁶ L'*engendrement* signifie que à chaque rythme ou à chaque instant, je l'incarne, par exemple chez Balzac (1799-1850), la marche fait l'engendrement du présent qui passe.

contracte une habitude, qui fait jaillir un rythme, une qualité. *En engendrant, je suis engendrée dans ce monde plein de qualités.*

Cette synthèse rejoint Bergson dans *Matière et mémoire*, quand il se réfère au « [...] corps comme d'une limite mouvante entre l'avenir et le passé, comme d'une pointe mobile que notre passé pousserait incessamment dans notre avenir²⁷. » On retrouve la vitalité (sauvage) sans automatisme, sans routine, au lieu d'établir une mémoire historique, les peintres rupestres ont condensé la trace du fondement d'un temps que est mémoire vitale, incarnée, toujours en processus, nous reviendrons sur ce sujet plus tard.



Fig. 11. Recherche de terrain à la Toca do Salitre, aux environs du PNSC, 2004. © LdoC.

Comment oublier l'arrivée des Européens il y a cinq siècles sur les terres brésiliennes ? Alors une autre histoire commence à se raconter et des cas de barbarie s'accumulent. Le but du colonisateur est de « fonder un territoire » et non d'« habiter le territoire ». Entre en jeu la question du pouvoir et de la manipulation à propos de laquelle l'idée d'une deuxième synthèse du temps est évoquée. On retourne à l'analyse de Deleuze sur comment se constituerait un corps social basé sur une « mémoire intensive ». Au lieu d'une mémoire extensive qui distribuerait l'intensité du vécu collectif dans la ligne extensive de la mémoire. Bref, se constitue une histoire peu humaine qui engendre notre théâtre réel avec des codes, des règles pour faire que l'homme obéisse et paye sa dette.

C'est peut-être quand l'utilitarisme s'approprie la nature des échanges humains. Il aurait été le contraire de l'entropie, si le mode de vie des aborigènes, différent des envahisseurs, avait continué à prioriser une vie en harmonie avec la nature. Mais, au XVIe siècle, sur le territoire déjà fondé par les peuples anciens (appelés les sauvages), l'esprit de civilisation commence à agir simultanément vers la déconstruction de la synergie art et vie et les conflits de pouvoir allant jusqu'à l'extermination impitoyable.

²⁷ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, *op.cit.*, 2012, p. 120.

L'anthropologue Philippe Descola défend la non séparation entre nature et culture. Et il dit : « La littérature ethnographique ne qualifie ces groupements humains que par défaut, comme 'fluides', 'simples', 'peu structurés', 'sans Etat' ou, comme le disait Lévi-Strauss, 'sans écriture' [...]»²⁸. » Il s'oppose à l'image exotique de personnes racontant leurs mythes toujours mal compris, dans la logique du rêve. D'après ce que j'ai vécu chez le peuple Karajá²⁹, les Indiens ne racontent pas de mythe, ils l'incarnent rituellement. Car l'être de la terre ne se pose pas de question sur la phénoménologie du geste ou de la corporéité, il porte l'origine des phénomènes en soi-même.

J'ai constaté que les peuples premiers, comme les Karajás, ont l'expérience mythique de l'œuvre directement sentie à la fois dans le corps et intellectuellement, dans l'esprit. Mais d'une telle « [...] croyance que l'humanité se civilise peu à peu en contrôlant toujours plus la nature et en disciplinant de mieux en mieux ses instincts, certains des avantages, notamment politiques, que l'aspiration au progrès a pu engendrer³⁰. » Le mot culture s'explique par un ensemble de singularités. Lorsque Descola rappelle Spinoza, le concept binaire de la nature naturante comme l'hypostase d'une source première d'attributs infinis, d'une part et de l'autre, la nature naturée qui « [...] est avant tout constituée par modes - d'être, de penser, d'agir, de relations entre les choses [...]»³¹. » Le mot culture gagne plus de sens dans ce dernier cas. C'est pourquoi l'anthropologue problématise cette idée binaire comme deux points de vue qui « [...] n'admettent pas d'états intermédiaires³². » Il analyse aussi l'approche de la culture écartée de la nature comme un concept occidental dissocié par une abstraction extrême de la culture. Serait-ce la dissociation entre culture et nature qui serait la cause de l'opposition entre l'homme primitif et l'homme civilisé ? C'est peut-être aussi la raison qui a amené à la séparation disciplinaire entre sciences naturelles d'un côté et sciences humaines de l'autre, comme deux mondes qui pourraient être indépendants l'un de

²⁸ Philippe Descola, *La composition des Mondes*, Paris, Flammarion, 2014, p. 130.

²⁹ Recherche de terrain à l'île du Bananal au Brésil en 1999, consacrée au mythe de l'origine Karajá, représenté durant le Rituel des Aruanã, ce qui a été transposé librement dans ma création chorégraphique *Aruanãzug* de 1999. Cf. Mon travail de Master 2 intitulé *Un Rêve de Rituel – Parcours d'une chorégraphie à partir du rite des Aruanã (Brésil) vers Aruanãzug*, dirigé par Mahalia Lassibille et Isabelle Launay, Université Paris 8, 2015.

³⁰ Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005, p. 153.

³¹ *Idem.* p. 151. L'auteur cite l'anthropologue brésilien Eduardo Viveiros de Castro – qui se plonge dans l'Amazonie – pour partager le point de vue commun sur l'entourage organique de la perception par l'animal et l'homme comme « une extension du sensible du corps, non une représentation ». Lorsque ce dernier fait appel à une bonne rhétorique pour expliquer les choses aperçues, p. 485.

³² *Idem.* p. 152.

l'autre.

Dans le contexte culturel *entre mentalités*, celle des derniers aborigènes et celle de la masse dite civilisée, l'histoire du Brésil archive dans le corps social des expériences traumatiques, dès les premiers contacts. Évoquer la valeur des héritages culturels s'impliquant à la polémique d'un monde « sauvage » fonctionne sur le plan d'une prise de conscience de la dette du génocide. Une histoire qui rebondira toujours sur un processus anthropologique d'exclusion sociale, jusqu'à ce qu'on puisse comprendre quel est l'apport de ce monde primitif.

À partir de ces histoires de contacts, l'idée d'une part « primitive et souple » et de l'autre « moderne et dure », que *Milles Plateaux*³³ suggère comme distinction dualiste est au cœur de mes recherches, qui s'expriment en tension et attraction de ces différents mondes. Ces deux identités peuvent se détruire ou se donner la main. On trouve ces intensités croissantes actuellement, réelles et virtuelles. De même que les scénarios rupestres montrent les épopées des animaux imaginables, l'enfant caché, la musique muette sur les blocs visuels qui s'impliquent dans la création de notre temps.

En effet, les recherches archéologiques au Brésil n'ont démarré qu'au XXe siècle. Aujourd'hui l'histoire officielle du Brésil inclue la « préhistoire » de la Serra da Capivara. On considère que la présence des premiers groupes humains précolombiens du Pléistocène remonte à une époque comprise entre 57 000 et 12 000 années³⁴. Les données de la faune et des peintures, permettent de déconstruire la théorie classique d'un premier groupe humain arrivant, il y a 12 000 ans, par la Béringie. Mais, les recherches ne peuvent pas encore préciser une seule théorie sur l'arrivée des peuples dans cette région. L'hypothèse qu'il y eu une population humaine plus ancienne qui serait arrivée par l'océan Atlantique venant directement de l'Afrique et qui aurait vécu sur ce territoire, reste à confirmer³⁵. Néanmoins, « Les hommes fossiles de la région de São Raimundo Nonato, attestés surtout par une industrie lithique abondante liée à des foyers stratifiés et — pour les sites en domaine karstique — associée à une très riche

³³ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux ...*, *op.cit.*, p. 256.

³⁴ Selon les découvertes archéologiques et paléoanthropologiques exposées au Museu do Homem Americano et accessibles dans les laboratoires de la FUMDHAM, l'*Homo sapiens* a vécu dans cette région du Piauí.

³⁵ Cf. Guidon, N.; Pessis, A-M.; Parenti, F.; Guérin, C.; Peyer, E. & Santos, G. M. 2002. « Pedra Furada, Brazil : paleoindians, painting and paradoxes », in *Athena Review [Peopling of the Americas]*, 3 (2) : 42-52. [En ligne] disponible sur : <http://www.athenapub.com/10pfurad.htm> [consulté 03.11.2016].

faune, ont occupé la région depuis plus de 50 000 ans jusque vers 5 000 BP³⁶. »

L'enquête autour de l'origine de l'homme a donc attiré l'attention envers le Piauí. Surtout le site Toca³⁷ do Boqueirão da Pedra Furada–BPF, au cœur de la Serra da Capivara est l'abri de référence le plus célèbre de la « préhistoire » de l'Amérique. Il est aussi considéré comme l'un des plus importants ensembles archéologiques au monde « [...] suite à la découverte d'une industrie lithique attestée dès 50 000 ans, des foyers aménagés dès 32 000 ans et des peintures dès 17 000 ans³⁸. »



Fig. 12. Visite de terrain à la Toca Sítio do Meio, en 2015 avec l'archéologue Eric Boëda. © LdoC.

Les dernières recherches menées par l'archéologue français Eric Boëda dans la Serra da Capivara ouvrent l'hypothèse que la datation des gravures sur le sol du site Toca do Meio [fig. 12] pourrait probablement reculer d'environ 30 000 ans av. J.-C.³⁹. On peut constater dans la globalité des traces de la culture matérielle l'existence d'une activité ludique étonnante. La diversité d'outils montre aussi la création de gestes techniques assez maîtrisés. Ce qui guide notre pensée sur une intensité de vie dans ce monde archaïque densément peuplé, avant l'arrivée des Européens.

³⁶ Cf. Guidon Niède, Parenti Fabio, Da Luz Maria de Fatima, Guérin Claude, Faure Martine. « Le plus ancien peuplement de l'Amérique : le Paléolithique du Nordeste brésilien ». In *Bulletin de la Société préhistorique française*, tome 91, n°4-5, 1994. Le peuplement préhistorique de l'Amérique. pp. 246-250. [En ligne] disponible sur : http://www.persee.fr/doc/AsPDF/bspf_02497638_1994_num_91_4_9732.pdf [consulté le 07.12.2016].

³⁷ Toca est le mot en portugais donné par les paysans de la région à ce qu'on peut traduire par une niche, une grotte ou un abri, on dit aussi un lieu caché.

³⁸ Cf. Evelyne Peyre, « Le Parc National de Serra da Capivara (Brésil), Patrimoine de l'UNESCO : Les premiers peuplements humains de l'Amérique ». [En ligne] disponible sur : <http://cga.ua.unige.ch/2013/04/le-parc-national-de-serra-da-capivara-bresil-patrimoine-de-lunesco-les-premiers-peuplements-humains-de-lamerique/> [consulté le 17.11.2015].

³⁹ Cf. Professeur à l'Université Paris – Nanterre, spécialiste de l'industrie lithique, dirige des recherches archéologiques sur les sites de la Serra da Capivara ; par exemple, en fouillant dans la toca Sítio do Meio, il trouve des signes d'occupation humaine qui seraient « vieux de 35 000 ans ». A lire dans *Le Monde* du 26.04.2017 : « Indices d'une présence humaine sur le continent américain il y a 130 000 ans ». [En ligne] disponible sur : http://www.lemonde.fr/archeologie/article/2017/04/26/l-amerique-colonisee-par-l-homme-il-y-a-130-000-ans_5118128_1650751 [consulté le 28.04.2017].



Fig. 13. Squelette de femme trouvé dans la Toca da Janela do Barro do Antônio et date de 9 700 ans av. J.-C, il se trouve au Museu do Homem Americano. © LdoC.

Les recherches persistantes de Guidon, qui ont été partagées avec un large nombre de chercheurs, ont poussé à la création du Parc national de Serra da Capivara en 1979. Mais seulement après plus de 40 ans de lutte, la construction récente d'un Aéroport international a un fort impact sur la vie rurale au *sertão* du Brésil. Plus complexe est la politique de préservation éco-culturelle, selon ce que Guidon elle-même m'a rapporté: « J'ai voulu étudié quels ont été ces artistes anonymes, acteurs d'un art pariétal, contenant des messages de représentations de la vie qui sont perdues pour toujours⁴⁰. » Je pense justement au contraire, du point de vue de ce qui *vibre en nous de la trace* – avec un regard traversé par ces figures des gestes – qui sert de signal d'élargissement de perception de cet instant anonyme de l'intuition créatrice.

⁴⁰ Dans l'avant-propos de l'ouvrage *Images de la Préhistoire*, par Anne-Marie Pessis, *op.cit.*, p. 12.

Chapitre 1. L'ÉLAN VERS LA SERRA DA CAPIVARA

Comment ce qui nous paraît être ancien peut-il nourrir ce qui nous paraît être nouveau, le croisement entre le lointain et le proche? À une époque, avant l'internet, je sentais que l'information circulait de plus en plus rapidement, mes observations et mes expérimentations artistiques sur les plans esthétique et existentiel m'ont en 1996 guidée vers l'archéologie de la Serra da Capivara. Grâce au soutien financier de différentes institutions culturelles allemandes⁴¹ et aussi de l'État du Piauí⁴², j'ai pu faire une première étude des peintures rupestres dans le domaine de la danse. Il ne s'agissait pas uniquement d'imaginer une nouvelle création mais d'expérimenter une pensée réelle. Je suis allée rechercher la trace de l'imagerie du geste rupestre qui a été l'élan de la création chorégraphique de *CAPIVARA*⁴³.

Quand le corps est en « mimétisme⁴⁴ » avec un monde très chargé de remises en questions, je me suis penchée sur *la trace de l'origine* en tant que sentiment d'appartenance. Le corps-lieu est devenu une appellation conceptuelle dans la danse aujourd'hui, or ce sujet marque mon travail au fil des décennies. Il en est résulté tout un processus d'autoréflexion chez une artiste brésilienne (moi-même) habitant en Allemagne depuis une trentaine d'années. Du fait de vivre en dehors de son pays d'origine, l'artiste plonge davantage dans l'image-souvenir comme nourriture pour l'esprit de sa création. Je rappelle ici également les dix années après ma formation à l'École de Mimodrame Marcel Marceau à Paris, quand je vivais un paradoxe ou une tension entre le fait de montrer la complexité du travail chorégraphique par une *physicalité* bien entraînée. Avec ma présence hybride – déjà par le fait de parler l'allemand avec un accent français et quelques mots en anglais – j'ai tenté de détruire beaucoup de clichés autour de ma culture d'origine.

Mime-danseuse, j'ai commencé à m'interroger sur le geste de l'origine quand j'ai quitté le Brésil pour l'école de Marcel Marceau en 1983. Ensuite, quand je me suis retrouvée au Brésil en 1986 avec mes traits spécifiquement français, une sorte de mutation corporelle, de plus en plus m'est apparu nettement ce besoin d'un vis-à-vis plus réel avec ma culture d'origine. D'une part l'absence, puisque l'ambiance parisienne

⁴¹ Kulturstiftung de la Ville de Cologne, Kulturministerium - NRW (Allemagne).

⁴² Soutenu par la Loi Antonio Tito Filho et la Firme Onix, Teresina-Piauí (Brésil).

⁴³ Titre de la création chorégraphique de 1997, le point de départ de cette recherche *archéologie d'expression*, voir film 1 dans les annexes. Nous y reviendrons par la suite.

⁴⁴ Le mot mimétisme comme processus inconscient, instinctif de rejouer les gestes.

me manquait, nous sommes *êtres d'affection*, d'autre part l'état émergeant, le rapport charnel avec le Brésil, révélait l'arrière plan de ce que je partage ici pour situer la question du *fondement* et *l'absence du fondement*. Il n'est pas possible de discerner soi-même, car si le fondement est subjectif, le soi bascule entre permanence et impermanence. C'est une constatation qui sert de base pour décrire notre recherche selon la nature de la danse qui parfois demande une structure et parfois impose l'expérience semblable à du sable mouvant.

Cette dernière condition n'est pas tragique, mais donne le goût de cohérence avec le sentiment de soi très interconnecté avec l'expérience du monde. Moitié hérité moitié auto-créé, notre corps est porteur du sentiment de l'origine. C'est un sentiment d'enracinement qui organise un axe intérieur et qui dépasse l'entendement intellectuel. [À reconnecter avec le besoin de retrouver l'être de la Terre, les questions déjà posées dans l'avant-propos]. Ce sentiment familial serait la base de l'axe qui nous donne le repos dans l'alignement ciel et terre, et qui peut nous aider aussi à dépasser des conflits identitaires. Car il s'étend sur une base sensible et solide qui nourrit l'imagination créatrice vers la compréhension de la vie.

Partageant le principe que le chercheur peut se permettre un mode singulier dans la configuration de son exposé qu'il destine vers et pour le collectif, je souhaite partager dans cette thèse de création ma pensée d'artiste à propos de ce que l'archéologie suscite sur l'analyse de trajets et le rapport entre *le sensible et l'intelligible*. Dans le retour d'expérience dérive toujours un accrochage nouveau, parce que la physiologie de l'écriture nous apprend que la coordination des parties, autour de la mémoire du corps perçu, montre le fondement de l'acte porteur de l'idéalité du *corps-expression*.

Bien entendu, *corps et expression* constituent le sujet animique porteur de la volonté d'échange qui implique de rappeler le passé et d'anticiper la vision de la thèse. Qu'une telle volonté puisse être décrite sous forme de récit de terrain, légitime le déploiement de l'énergie pertinente de mes réflexions actuelles.

1. À l'arrière-plan du désir de rejouer la trace

Considérons que l'artiste étranger porte en soi le geste de son origine, arrivant dans une autre culture, j'ai pu écouter davantage mon corps et j'ai voulu exprimer les enjeux « d'authenticité » autrement que je le percevais dans les œuvres chorégraphiques contemporaines, surtout des années 80 jusqu'aux années 90. À cette

époque, il y a eu une mutation des langages, comme « un changement de peau », et j'ai voulu problématiser les conflits du corps-identité entre des altérités culturelles vécues en plein bouleversement. C'est d'ailleurs ce qui a inspiré mes recherches : apporter au scénario contemporain, un monde archaïque peu ou maladroitement connu de la culture précolombienne du Brésil. Ma pensée venant du dehors déjà métissée selon le concept de réception, serait l'expression de la pensée du corps *sauvage-européanisé*.

Il est important de mettre en lumière l'atmosphère interrelationnelle complexe et autrement profonde qui a suscité la recherche chorégraphique du solo *CAPIVARA*. Par un double regard, l'actuel et celui d'hier, mes idées théâtrales et sur la danse contemporaine me conduisirent vers une alchimie de langages. En résonance avec la quête d'une génération d'artistes *cross-borders* qui font faire bouger les frontières, m'apparut un monde d'expériences transversales où les liens culturels se resserraient de plus en plus. D'un coup nous sommes sur l'intensité de l'imaginaire transculturel mais on peut voir les frontières se refermer.

La problématisation des enjeux esthétiques anthropologiques du geste souligne la crise d'identité et les bascules de cultures vis-à-vis de l'idée de globalisation qui s'installait alors, favorable au multiculturalisme, telles mes créations interculturelles. J'ai souhaité mieux *dénuder* les affects du corps, donnant naissance à une esthétique qui laisse apparaître l'altérité, le caractère double de ma présence. Il m'a fallu créer une troisième force qui intervient dans la polarité culturelle qui n'est pas statique si l'on souhaite évoluer vers « l'imagination dynamique [qui] unit les pôles⁴⁵. »

L'étranger est un point de repère de nouveautés surprenantes. La recherche de formes cachées permettant de délivrer « l'*anima* » de nature expressive m'a poussée vers le grand marché culturel Européen, marqué par cette quête d'originalité à tout prix, qui n'était pas l'objet de ma quête. Dans ma pratique sans frontières entre langages (mime, danse et théâtre), le geste, la mémoire et l'expression portent une subjectivité et doivent être au-delà des clichés culturels, car l'acte poétique doit être imprégné de la contradiction de la vie pour acquérir de l'expérience, sensation de brûlure, de quelque chose qu'on ne comprend pas.

⁴⁵Gaston Bachelard, *L'air et les songes – Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943, p. 127.

En dessinant une autobiographie dans l'ouvrage *Corpo do Mundo*⁴⁶, racontant informellement, à la première personne, les chemins de vie et d'art, je donne une vision directe de comment l'intuition soutient la recherche essentiellement mais elle n'est pas toute dans la création. J'ai laissé parler l'intelligibilité de l'instinct selon l'hétérogénéité propre de ma nature métissée, ce qui représente la nature de mes créations. Parce que vivre dans la culture de l'autre signifie rompre des limites surtout en soi-même, j'ai compris qu'en même temps, l'étranger ajoute des impressions nouvelles qui font changer les structures de l'endroit d'accueil. Nos références d'origine s'effondrent dans un nouveau monde qui émerge forçant une compréhension immédiate d'un nouvel « être-au-monde ». En construisant de nouvelles réalités, dans lesquelles nous sommes étrangers à nous-mêmes, nous réagissons aux reflets de nos différences d'attitudes et nous provoquons des changements dans la société qui nous accueille. Et c'est le paysage du réel auquel nous sommes sensiblement confrontés globalement à l'heure actuelle.

Nous vivons actuellement dans une tension maximale devant les événements qui contredisent l'évolution, c'est l'œil du cyclone en ce qui concerne la crise du sujet dans le perspectivisme « multiculturel » possible, ce qui nécessite une révision des concepts humanistes pour mieux englober la valeur de l'être humain. Par ailleurs, c'est ce qui constitue le phénomène dynamique dans le cheminement de cette recherche d'une expression nomade, *non fixée*. Le contexte géographique met ainsi en évidence *le premier aspect* singulier lié intrinsèquement à l'adaptation spatiale du corps qui se mêle aux enjeux du processus inter ou transculturel de l'expression. D'une part, le souhait romantique d'affirmer la valeur du *corps-primitif* en tant que thème de création contemporaine et comment l'ai-je exprimé ? D'autre part, lorsque le processus interculturel interroge sur l'importance de la fragmentation de l'être dans la création contemporaine et dans les questions de réinvention de créations, le sentiment de fragmentation est-il le canal pour ressaisir la pensée ?

Ces questions sont essentielles parce qu'elles nous aident à travailler sur une neutralisation. La neutralisation est une force qui réorganise le monde du chercheur. Par ailleurs, ces questions sont le *nerf* qui guide l'attention vers l'origine de la problématique de l'expression de ce qui émerge d'un besoin de travailler sur le thème de la *fragmentation et des différences*. C'est aussi une possibilité de devenir un

⁴⁶ Lina do Carmo, *Corpo do Mundo*, Rio de Janeiro, Livros Ilimitados, 2015, pp. 184 à 185.

étranger vis-à-vis du sujet en question. Ces sont les questions de pointe autour du « geste » dans la quête de la corporification (action de corporifier) et de la décomposition (l'altérabilité des concepts). Les notions sur les origines dans le contexte transculturel me semblent un chemin mouvant « entre » réalités qui se regardent. Ce qui constitue *le deuxième aspect* de notre recherche sur la nécessité d'un équilibre intérieur dans l'univers qui nous entoure, pour comprendre et l'assimiler.

Le *troisième aspect* de la recherche consiste à extraire la singularité de l'âme, c'est-à-dire *l'essence que nous avons chacun mais aussi l'aspect universel en commun*. L'analyse des œuvres chorégraphiques qui sont des écritures gestuelles presque autobiographiques montre que plus c'est intime plus cela devient public⁴⁷. L'évidence du plus « authentique » dégage parfois des fausses pensées sur la corporéité. On connaît bien le succès des effets exotiques du corps sur le marché multiculturel qui ont été irrésistibles ; en revanche les relations humaines deviennent plus sensibles et conscientes, plus près de la réalité des différences.

Tenant compte du fait que l'intimité peut créer une manière active d'émerger le plus caché en nous, *l'archéologie dont notre recherche se pense, se mêle à la métaphysique et donne ici des indices pour fouiller à l'intérieur de l'être, sans fond*. Je cherche une méthode de l'ouvert, qui s'explique comme un processus qui ne s'arrête pas à une formule ou une vérité. Parce que l'artiste pour moi est l'être du devenir perpétuel, qui se plonge dans l'obscurité acceptant les oscillations de l'état de présence, sachant qu'on ne songe pas à rester identique à soi-même.

On s'inventera toujours à travers les origines des gestes qui contiennent de la lumière, car ils ne s'actualisent pas dans les confusions identitaires, il faut aller au-delà, plutôt en sentant le besoin de devenir plus réel.

L'origine des gestes me plonge dans d'autres questions qui sont au croisement du réel possible et de l'irréalité si palpable. Le fait de fouiller la mémoire crée un sentiment rare qui va construire une approche plus détachée, prenant de la distance par rapport aux images de Serra da Capivara, *me reliant à ce qui n'est plus là et recollant les morceaux*

⁴⁷ Jouant sur une opposition sans conflit avec la notion « plus c'est public plus c'est privé », in Julie Perrin, *Figures de l'attention, Cinq essais sur la spatialité en danse*, Paris, Les presses du réel, 2012, p. 129.

de mémoires. On pourrait évoquer ici le corps sans organe⁴⁸ d'Artaud que Deleuze et Guattari ont repris dans *Mille plateaux* pour éclaircir la puissance duale de la terre, alors, c'est un corps en changement. Cela veut dire que la terre est un conglomérat d'extrême mobilité selon l'instabilité des couches fines qui modifient constamment la forme présumée comme structure fixée. Semblable à notre « être au monde » en pleine transformation vis-à-vis des modèles qui s'établissent, s'écroulent et se refont, parce que l'idéal de *vivre ensemble* est toujours en construction.

2. CAPIVARA solo- danse : le corps archaïque et de son archéologie

[Terrain 1, 1996]

Lévi-Strauss a mis en valeur la symbolique transcendantale du monde ancestral des amérindiens mais son étude a abouti sans expliquer finalement la relation entre science et magie chamanique. Le monde du *sauvage* souhaiterait une spéculation et non seulement la mythification. C'est peut-être pourquoi mon point de vue est différent : je perçois les concepts européens par le filtre de l'ancestral du Brésil et en général.

L'approche du corps primitif dans notre recherche amène à saisir ce qui se forme et qui apparaît en premier, à l'origine. Comment la construction imaginaire de l'origine peut-elle générer une source de création ?

En effet, le besoin de rêver à un geste de l'origine réveille une tension créatrice (notamment quand on se trouve loin de la terre natale) permettant une plongée dans le tissu d'une sensibilité à l'image d'une mémoire collective qui évoque un *état ancestral*. Le primitivisme propose pourtant l'éveil d'une esthétique suivant une spéculation engagée essentiellement à réactiver la nature du corps à travers l'art qui crée une magie. C'est différent de l'invention d'un produit artistique. Loin des classifications anthropologiques, nous sommes ici plus proches de ce que dit Bachelard (1884-1962) dans *La poétique de l'espace* : « On confronte alors l'être de l'homme à l'être du monde comme si l'on touchait aisément les primitivités⁴⁹. »

Et pour mieux réfléchir à l'utilisation du concept *primitif* dans le cadre de cette thèse, il faut distinguer deux choses : d'une part, l'acception qui est faite du

⁴⁸ Cité en bas de page, dans Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux, op.cit.* p. 196, l'*Héliogabale* d'Artaud. Le corps sans organe d'Artaud en tant que CsO serait la notion d'un corps articulée à d'autres concepts : l'organisme qui n'est pas le corps, mais phénomène d'accumulations, de sédimentation, le plan de consistance, les strates, les plateaux.

⁴⁹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/PUF, 12e éd.1984, p. 192.

mot « primitif » dans le cadre universitaire français, frileux à y faire recours, car c'est complètement dévalorisé et déprécié, et d'autre part, celle qui en fait se dégage de la conception des études anthropologiques ou postcoloniales actuelles. Effectivement, les études menées dans ces champs de recherche ont montré au cours du XXe siècle le caractère profondément hiérarchique et péjoratif sous-jacent à la catégorie « primitif » manié par les ethnographes.

Si l'on se détache plus de l'histoire pour rejoindre la mémoire, la notion bergsonienne « d'une mémoire sans récipient, d'un contenu sans contenant⁵⁰ », guidera vers l'imaginaire du primordial. Parce qu'elle active ce qui intéresse une remise en question sur le rôle du corps en rapport à cette force de l'origine en tant que mémoire. D'un côté, on cherche naturellement à se relier à la force *mythique* de la mémoire originelle comme élan vital. De l'autre, pour repenser la recherche à *posteriori*, il faut aller au-delà de l'idée d'archivage de souvenirs individuels.

Mais au-delà des souvenirs de vingt ans, lesquels seront remémorés au fur et à mesure, je rappelle que la force de mon attirance vers l'archéologie est venue d'un besoin inexplicable de m'enraciner à nouveau dans l'ancestralité de mon enfance. Et j'ai donc suivi l'écoute de mon corps vers la Serra da Capivara en Août 1996. Parce que ce lieu est révélateur de trésors archéologiques sur l'origine des gestes de notre humanité et pas uniquement de l'homme américain. Il me semblait incroyable que des traces des plus anciennes civilisations du continent américain se trouve au Piauí⁵¹, ma région d'origine au Brésil.

Éprouver une corporéité atemporelle

Lorsque l'intrication *geste* et *archéologie* s'engage dans la quête de l'expression de l'origine, bien entendu, la danse et le théâtre du geste offrent l'espace inépuisable pour les idées de transformation humaine. À partir de la découverte des motifs rupestres inquiétants, notre recherche est primitivement associée aux scénarios d'*archéogestes* qui montrent une source d'inscriptions de l'esprit dans la profondeur du temps. La matière picturale inscrite dans les abris sous rocher montre l'expérience de l'art travaillé dans l'espace libre de la création. Ce grand berceau d'expressions de rêveries nous raconte

⁵⁰ Cf. Denis Forest dans l'introduction à *Matière et mémoire* de Bergson, *op.cit.*, p. 33.

⁵¹ L'État du nord-est du Brésil où se trouve la Serra da Capivara.

la *joie de vivre*, d'autant que j'ai conçu et mis en scène mon solo-danse *CAPIVARA*⁵² en 1997, liant la conception de gestes vivants à l'étrange vibration de ces peintures d'*archéogestes* rupestres. Gestes qui attestent l'expérience sensible des images mentales capables de reproduire la réalité donnant une autre dimension. *Celle de l'expression qui permet d'altérer la forme pour éprouver la force de la création.*

La recherche de l'expression est imbriquée aux enjeux de la corporéité et pourtant s'intéresse à la nature du primat au sens phénoménologique. Merleau-Ponty propose en 1946 un abordage courageux autour de « l'expérience de la perception qui nous enseigne le passage d'un moment à l'autre et procure l'unité du temps⁵³. » Devant la Société française de philosophie *Le primat de la perception* merleau-pontien a fort excité un débat sur l'expérience du vécu : « l'être du sens », est-il irréfléchi ? En effet, Merleau-Ponty dit : « Je cherche seulement à faire voir le lien pour ainsi dire organique de la perception et de l'intelligible⁵⁴. » Ce *lien* constitue de nos jours le sujet de recherche transdisciplinaire. Lorsqu'on parle d'une corporéité, le sujet se dissout dans une temporalité propre à l'esprit du geste archéologique. Ce geste permet de se reconnecter à la nature du primat qui peut s'éclaircir comme « l'être du sens ». Pour éprouver la trace (l'ancien), du point de vue esthétique, on parle d'une vibration expressive *hors-temps*. Soit le vécu intérieur s'exprime sur ma peau soit ma peau inscrit les sensations de mon aperçu immédiat du monde ancestral, en tout cas le dedans et le dehors sont réconciliés, à la faveur d'une poésie spécifique.

⁵² Lors de la première à Cologne, « La chorégraphie de Do Carmo est un dialogue à la fois abstrait et impressionniste avec l'univers archaïque. Le résultat n'est pas une peinture romantique ethnique mais une *archéologie de l'expression* et en fait une extension de son vocabulaire. » Par Josef Schloßmacher, in *Ballett Tanz International*, Berlin (Allemagne), Nov. 1997, *loc.cit.* pp. 20-21, [traduit par moi-même]. Le critique spécialiste de la danse à cette époque m'a poussée à aller plus loin par rapport à ce que j'avais fait.

⁵³ Maurice Merleau-Ponty, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques* [1946], Paris, Verdier, 2014, p. 34. Nous n'avons pas qu'une conscience mais différentes consciences, explique Merleau-Ponty mettant en rapport la conscience intellectuelle avec la conscienceceptive. Ce rapport suscite le paradoxe qui s'éprouve lorsque le corps nous parle, si on l'écoute.

⁵⁴ *Idem.* p. 48.



Fig. 14. Solo-danse *CAPIVARA*, scène *Prélude souterrain*, par Lina do Carmo, Cologne, 1997. © Gert Weigelt.

L'étude de l'expression du primordial doit commencer par une réflexion sur le silence, de la même manière qu'une étude sur la lumière devrait démarrer par une sensation sur les ténèbres, l'absence de lumière. Une étude sur la vision doit commencer par une étude sur ce que nous ne voyons pas, c'est-à-dire de diriger notre attention sur ce qui n'est pas là, car voir l'invisible ne veut pas dire rejeter ce qu'on regarde. Déclencher cette étape avant de se mettre à spéculer sur le discours du geste et de l'origine c'est le moment le plus important de l'acte créateur, le moment où nous préparons ce que nous voulons taire. C'est un moment d'incommunication comme expression, d'un coup se rendre plus sensible dans un monde embrouillé.

Le fait de réfléchir à la trace des images mises en relief sur les rochers avec une pensée critique, « détruira la primitivité de l'imagination⁵⁵. » A cet égard, d'après mon expérience, dès le premier moment de contact avec l'archéologie de la Serra da Capivara, j'ai priorisé de vivre ce témoignage du primitif intime-étrange, qui a conduit à un état de vacuité, synonyme de plénitude. Pourquoi les images de figures rupestres dépassent-elles notre esprit critique ? La trace de « l'image, dans sa simplicité, n'a pas besoin d'un savoir⁵⁶. » De quel savoir parle Bachelard ? Dans *La poétique de l'espace*, il situe la pensée phénoménologique de l'expression comme expérience *unifiante* de notre être. Telle expression nous met en connexion avec le souvenir de nombreuses choses vécues, c'est-à-dire que les expériences deviennent connaissance. C'est ainsi que la ces

⁵⁵ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, *op.cit.*, p. 10.

⁵⁶ *Idem.* p. 4.

scénarios rupestres amènent au constat de comment rejoindre la *phénoménologie de l'expression* comme l'a bien dit par Bachelard que « [...] le sujet parlant est tout le sujet⁵⁷. »

Une intéressante infusion philosophico-anthropologique, pour rejoindre l'introduction de Lévi-Strauss à l'œuvre de Marcel Mauss, d'ailleurs citée par Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux* sur le régime de signes : « le monde a commencé par signifier avant qu'on sache ce qu'il signifiait, le signifié est donné sans être pour autant connu⁵⁸. » Mais quelle aurait été la *signification* par derrière la trace des ces scénarios d'*archéogestes* rupestres ? La diversité des formes d'expression qui intéresse notre recherche s'imbrique à la forme du contenu non linguistique de l'expression⁵⁹.

L'objet affectif de cette première recherche a été de relier la force vitale des traits inscrits dans ce passé lointain aux besoins esthétiques (selon mon aperçu) de la danse et du théâtre d'aujourd'hui. Je souhaitais apporter plus qu'un portrait exotique de moi-même. J'ai conçu les gestes dansés entrelacés avec les images de figures rupestres recherchées dans les sites archéologiques de la Serra da Capivara. Celle qui figure ci-dessus [fig. 14] par exemple, se trouve dans la Toca do Boqueirão da Pedra Furada-BPF, nous y reviendrons. A travers cette première recherche j'ai pu interroger l'ancestralité de ma propre culture, mais la sensation énigmatique produite par l'héritage des traces d'un possible forme de danse, laquelle nous laisse supposer et même éprouver une corporéité atemporelle.

Lier l'archéologie à l'expression

L'expérience de la danse met en cause le phénomène du temps parce qu'elle ne reste pas accrochée au temps fixé par l'horloge. C'est ce qui a orienté mon regard davantage sur l'avenir que sur le passé. Pour métisser ces images rupestres à une recherche chorégraphique visionnant l'archaïsme du corps, *il a fallu traiter la création avec les sensations organiques et la perception visuelle comme une sorte de traversée*

⁵⁷ *Idem.* p. 11.

⁵⁸ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux ...*, *op.cit.*, p. 141.

⁵⁹ Je rejoins l'analyse d'Ariane Martinez sur « [...] une confusion entre expression et langage, domaines qui ne partagent pas les mêmes caractéristiques structurelles. » Cf. Ariane Martinez, *La pantomime théâtre mineur*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 125.

archéologique intense. Où j'ai retrouvé une fluidité de nuances rythmiques essentielles pour rendre vital l'expression scénique d'aujourd'hui.

Le fait de connecter cette impressionnante source des *archéogestes* rupestres à l'idéalisation des figures archétypales, entre ce monde d'imaginaire archaïque et le passage à l'esthétique inexplorée du présent, le solo *CAPIVARA* a laissé sa trace dans l'altérité de la danse des années 90 en Allemagne et au Brésil [voir film 1, cf. clé USB en annexe]. D'innombrables tournées témoignent des impacts⁶⁰ de la réception. Dans la dynamique de la recherche chorégraphique il y avait l'urgence d'une attitude d'auto-valorisation de l'origine pour montrer la puissance atemporelle des mémoires. « Ma mémoire est là, qui pousse quelque chose de ce passé dans ce présent. Mon état d'âme, en avançant sur la route du temps, s'enfle continuellement de la durée qu'il ramasse ; il fait, pour ainsi dire, boule de neige avec lui-même⁶¹. »

Pour vaincre les confusions du dedans et du dehors, en liant le passé et le présent à une poétique du geste à venir, l'observation doit se tourner vers le corps en mouvement. S'ouvrent dans ce travail divers chemins pour penser la corporéité en tant que dynamo de l'expression. Comme point de départ dans la relation transdisciplinaire liant l'archéologie à la problématique de l'expression, le processus de création a installé une dynamique de recherche modifiant l'usage des techniques du corps. J'ai essayé de découvrir en quoi l'auto-affection et la perception changeraient l'esprit du travail corporel. Du point de vue phénoménologique, les images des scénarios rupestres apportaient la chaleur du bonheur primitivement arrondi de l'être-créateur de l'acte qui permet d'extérioriser corporellement l'origine. Quel que soit le chemin, l'artiste a besoin de vivre sa transformation, de sorte qu'il sera lui-même le témoin du moment auquel se révélera l'idée qui se forme dans son intérieur et qui fera émerger son acte.

Pendant la recherche de ce solo *CAPIVARA*, quand pour la première fois je me retrouvais face à quelque chose d'inimaginable, sans une méthode spécifique pour croiser mon domaine artistique avec ce monde archéologique, j'ai plongé dans la porosité d'un temps sans date. Celui-ci fonde le présent, nous y reviendrons. Si l'on se laisse habiter par les images rupestres, *l'acte archéologique s'engendre dans*

⁶⁰ Entre autres, la question d'un jeune homme qui est venu me saluer après la présentation de ce solo au festival *SESC-Mundão* à São Paulo en 1998. Sa curiosité a été de savoir où se trouvent les figures rupestres et où je suis née. Là, j'ai pu éprouver l'étrangeté de ma présence dans mon pays et la force contemporaine de l'art rupestre de la Serra da Capivara, encore peu diffusé à cette époque au Brésil.

⁶¹ Henri Bergson, *L'évolution créatrice* [1907], Paris, Quadrige/PUF, 10e édition 2006, p. 2.

l'immédiat, prolongeant l'étonnement jusqu'à ce qu'une métamorphose s'incarne. De fait, réactiver la mémoire travaille à la fois intensité et extension, d'où le « souvenir pur » de Bergson signifierait une portion de mémoire préexistante et disponible pour coexister au présent. En cela, il y a ce phénomène intime du temps, qui s'explique par la possibilité de recréer le souvenir en l'incorporant au présent, malgré les ruptures du temps et les coupures de liens avec la mémoire.

Être face aux innombrables traits supra-expressifs des scénarios rupestres m'a fait ressentir l'impact d'une source du rêve. J'ai voulu me fondre dans cette ancestralité comme dans ma propre origine et à partir du cri de mon corps. J'ai pu ressentir cet « être spiralé » dont parle Bachelard sur « l'être [qui] doit être l'être d'une autre expression⁶². » Là, devant l'éveil d'un étrange sentiment d'arriver à l'endroit où j'ai toujours été, en tant qu'élève de Marcel Marceau, je me rappelais ce qu'il disait: « un artiste mime doit être capable de se créer lui-même⁶³. » Mon corps de soliste mime-danseuse travaillait pour être l'espace privilégié de l'invention ou de la réappropriation de codes consolidant mon identité mutante dans le pays de mon imaginaire.

Imprégnée par la mémoire du processus des gestes assez incroyables, laissés comme témoignage par cette population ancestrale, cette ancestralité m'est apparue prédestinée pour mon objet affectif de recherche : relier la force vitale des traits inscrits dans ce passé lointain aux besoins esthétiques que je perçois dans le monde actuel.

Durant ce premier voyage à Serra da Capivara, j'ai retrouvé la création de l'infrastructure du Parc national qui était en pleine construction et l'accès aux sites archéologiques qui n'était pas encore structuré avec des pistes praticables comme on le voit aujourd'hui. Il était nécessaire d'investir de nombreuses heures en promenades, accompagnée d'un guide pour pouvoir découvrir les scénarios cachés dans les abris des rochers. J'ai pu visiter une trentaine de sites dans les régions du Parc national- appelées Serra Talhada, Desfiladeiro da Capivara, Serra Branca et Serra Vermelha ; ce sont des lieux distincts qui se situent par rapport aux petits villages pittoresques, qui donnent l'image culturelle *suis generis* de la complexité hétérogène du Brésil. Ces scénarios rupestres m'ont clairement montré comment l'expression du geste collectif, aussi bien en figures duos et solos, ritualisait la vie. *J'ai laissé respirer en moi ces traits du passé afin de les transformer en métaphores visuelles.*

⁶² Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, *op.cit.*, p. 193.

⁶³ Notes personnelles de cours à l'École de Mimodrame de Paris Marcel Marceau de 1983 à 1986.

À travers les impacts sensoriels que j'ai alors ressentis, touchée par la virtuosité du geste des artistes ancêtres qui ont pu forger l'expressivité en toute liberté de création, j'ai été guidée vers l'écoute du plus brut en moi, de mon « être sensoriel⁶⁴ ». Les figures rupestres exposent la sexualité, évoquant l'expressivité du corps dénudé et transformé en figures de rêves, jusqu'à un degré quasiment de rupture avec la peur d'exister pleinement. Ou alors, en tant qu'espoir et jaillissement de la magie, une façon de surmonter la complexité de l'existence.

Les traces de ces *archéogestes* rupestres sont devenues une source inépuisable pour inventer ma corporéité dans la terre de Kant, me méfiant de ne pas rétrécir la recherche dans un raisonnement pur du primat « préhistorique ». Le geste dansé ou mimé étant le media essentiel pour s'écrire soi-même, je me suis centrée sur l'étrangeté de mon corps *déterritorialisé*⁶⁵. Pour moi, ce corps-territoire est déraciné. Il est en processus d'intensité qui produit son devenir expressif en traçant les lignes de force entre l'ordre et le désordre du monde, l'état des choses imprévisibles. Travaillant sur l'idée d'un corps patrie imaginaire, j'en suis arrivée à une réutilisation de l'*archéodanse*. Autrement dit, une danse qui est inspirée d'un geste archéologique, basée sur l'acte de gratter, de vouloir reprendre contact avec son corps, rechercher à l'intérieur de la matière les vestiges plus profonds de ce que nous sommes. *Ne serait-elle pas notre identité, fragile, imaginaire, rêvée du plus réel de notre être.*

L'origine comme un réservoir dans le corps

Le geste de l'origine me semble avoir une force, à la fois hors du temps et de l'espace, plutôt mythique, et en même temps, elle se donne à voir à chaque instant, fait naître et renaître constamment des lignes formant les gestes embryonnaires.

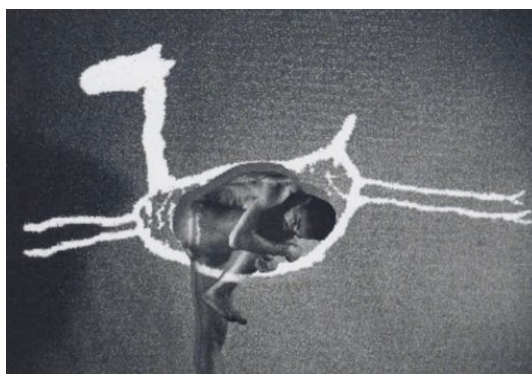


Fig. 15. Solo-danse *CAPIVARA*, scène *Prélude souterrain*, par Lina do Carmo, Cologne, 1997.
© G. Weigelt.

⁶⁴ Être sensoriel : dans le sens d'être une présence aboutie ou épurée de soi.

⁶⁵ Selon le concept deleuzien qui décrit la « déterritorialisation » comme « une ligne de fuite » et de « passage de multiplicité ». En cela on comprend la perception/expression esthétique comme un « plateau des devenirs et des intensités », [Deleuze/Guattari, *Mille Plateaux ...*, *op.cit.* p. 305]. Dans ce plateau le corps humain se trouve fragmenté et en chaque rupture il peut jouer le rôle de rhizome de l'expression de la mémoire. Ce corps organique et inorganique, déjà double, est pour Deleuze/Guattari l'énonciateur de l'espace « lisse et strié », toujours oscillant entre « les milieux et les rythmes, qui le territorialise » [*idem.* p. 386].

Pour décrire ce sentiment de l'origine imaginons un point de frôlement à l'intérieur de l'être se déplaçant vers l'extérieur, comme l'explique bien le mot en allemand *Ausdruck*, donnant l'impulse vers l'expulsion dans le sens de l'expression, c'est-à-dire faire une pression vers le dehors ou pousser vers l'extérieur. A l'image du cercle, serait le trajet du centre (le JE) vers la superficie de la personne. L'extrinsèque est du domaine de la personnalité et l'intrinsèque du domaine de l'essence, c'est ce qu'explique Gurdjieff. Cette puissance d'action globale du devenir a pour origine le résultat d'un ensemble des sensations dialoguant du dedans vers le dehors et vice-versa. Mais, la force intérieure « du devenir par dedans » explique (l'élève de Bachelard) Gilbert Durand dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* une multitude de notions sur les mythes de humanité, d'où l'on peut étudier le principe du geste. « Le retour imaginaire est toujours une 'rentrée' plus ou moins coenesthésique et viscérale⁶⁶. »

Un sentiment normalement ne s'explique pas. Quand on dit, j'ai le sentiment sur tel ou tel point, cela signifie une tentative pour exprimer l'aperçu qui est plein d'une appréhension du vécu. Ce sont pourtant les sentiments qui individualisent dans l'existence autocréatrice une certaine expression de soi. À travers la qualité du sentiment un artiste peut élever la pensée au-delà du trivial. Or, quelque chose de banal est aussi important pour notre travail lorsqu'on transcrit la nature de ce sentiment de l'origine. A cet égard, l'observation est un acte essentiel pour l'écoute du sentiment. C'est pourquoi il m'a fallu prendre de la distance pour écouter mon ressenti sur la Serra da Capivara. Oui, écouter ce silence de la trace fonde une pensée sur la vibration plus fine, l'absence ou le sentiment de l'impalpable.

On peut comprendre l'origine en tant que sentiment de retour à soi-même. Or, l'homme qui a graffité ses idées sur les parois des sierras prolonge un champ sensoriel du geste transhistorique. Ceci oriente l'homme d'aujourd'hui à tirer le fil de la mémoire et réactiver l'être de la terre. Cette force plastique devient plus claire à chaque



Fig. 16. L. do Carmo dans une répétition du solo-danse, CAPIVARA Cologne, 1997. © Hans Wederwardt.

⁶⁶ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 227.

déconstruction identitaire, à chaque rupture. Désirant enquêter sur le phénomène de la corporéité comme principe de création de l'image de soi-même, en portugais l'expression pourrait être « *originar-se*⁶⁷ », c'est-à-dire s'auto-crée une origine, se fonder soi-même, aller à la recherche de son propre geste fondateur. D'ailleurs, Bergson a apporté des impulsions à la faculté de l'être biologique, celui qui crée la mémoire⁶⁸ environnementale, c'est-à-dire, la mémoire de l'espace.

Cette immersion dans le mythique, dont parle Gilbert Durand, Mircea Eliade, Marcel Jousse et aussi les philosophes et les artistes, est porteuse de profondeur ontologique qui exprime le voyage de l'imaginaire symbolique. Représenté dans toutes les cultures, anciennes et contemporaines, par le cercle, montre le désir incontestable d'arrondir les gestes. C'est l'*Homo sapiens* à la recherche de sa nature embryonnaire, primordiale. Ce paradoxe est mis en question aussi par Edgar Morin : « Si l'homme vit dans la culture tout en portant en lui la nature, comment peut-il être à la fois antinaturel et naturel ?⁶⁹ »

Certains passages chorégraphiques du solo *CAPIVARA* ont été beaucoup retravaillés pour aboutir à une élaboration du mouvement avec la primitivité dans la portée du geste. Ce qui était la poursuite implicite de la recherche d'expression des *archéogestes* pour arriver à l'alchimie d'images purement phénoménologiques. Sans surcharger la construction dramaturgique du visuel, les images des figures rupestres projetées sur le rideau tout au fond de la scène ont été bien choisies, superposant les actions de la danse. Et c'est dans la recherche d'équilibre esthétique que se crée une dynamique expressive à la frontière de l'inorganique, c'est-à-dire de l'artificiellement produit.

Certes, cela n'a été que le début de l'engagement de l'apporte amoureux de cette recherche d'intimité avec l'archéologie comme outil phénoménologique pour la reprise de gestes, positionnés par rapport à l'origine de l'expression en tant que processus archéologique. Le fait d'évoquer dans le scénario de la danse en Europe le geste puisé dans l'imaginaire d'une *Ur-origine* transhistorique de mon pays, c'est aussi affirmer

⁶⁷ « *Originar-se* » se traduit par se développer, se créer à soi-même.

⁶⁸ Très recherché actuellement, entre autres par George Chapouthier, *Biologie de la mémoire*, Paris, Odile Jacob, 2006. Il parle de mémoire *explicite* et *implicite*, la première c'est une mémoire consciente qui se rapporte à notre passé et la dernière, c'est une manifestation inconsciente encore en recherche de traces biologiques dans le système nerveux. « L'espèce humaine prend ses racines dans l'animalité. Elle trouve l'origine de sa mémoire dans ses ancêtres animaux au cours de l'évolution des espèces » [Chapouthier, *Biologie de la mémoire*, *op.cit.*, p. 20].

⁶⁹ Edgar Morin, *Le paradigme de l'homme perdu: la nature humaine*, Paris, Seuil, 1979, p. 23.

qu'au lieu de subir le déracinement il faut travailler l'effet de l'étrangeté dans la structure dynamique de retour à son propre corps pour aboutir à une *archéologie de l'expression*.

Il y a un secret dans l'acte de percevoir l'imperceptible voisinage du passé dans le présent, du point de vue phénoménologique, c'est-à-dire définir l'expérience *du contenu sans contenant*, ce qui est de l'ordre du caché, mais qui vibre dans l'image immobilisée et offre un agencement individuel et collectif. C'était alors le principe de l'*archéologie de l'expression* dans le but de la création de gestes d'interrompre la bordure du temps passé-présent.

Et pour saisir une voie de création il m'a fallu d'abord vivre la constatation de ce qui a pénétré ma pensée pour le devenir de mes propres manières d'assimilation. La méthode a été, dès le tout début, en frôlant mon corps à travers les sensations éprouvées intérieurement devant la trace de la mémoire ancestrale. Ensuite, retirer des constatations sur ce qui parle d'immédiat et qui donne l'impulsion motrice au processus chorégraphique. La difficulté a été de correspondre à la nature des expressions qui ont été dévoilées à travers le solo *CAPIVARA*⁷⁰. En cela, le retour à la pauvreté du *sertão*, riche des mémoires, a guidé le rythme qui devra vitaliser ce mouvement du passé dans le présent qui aboutit à une reconnaissance renouvelée de l'origine comme un réservoir dans le corps.

« Nous disons que les corps bruts sont taillés dans l'étoffe de la nature par une *perception* dont les ciseaux suivent, en quelque sorte, le pointillé des lignes sur lesquelles l'action passerait. Mais le corps qui exercera cette action, le corps qui, avant d'accomplir des actions réelles, projette déjà sur la matière le dessin de ses actions virtuelles, le corps qui n'a qu'à braquer ses organes sensoriels sur le flux du réel pour faire cristalliser en formes définies et créer ainsi tous les autres corps, le corps vivant enfin est-il un corps comme les autres ?⁷¹ »

Bergson parle de « mémoire pure » différente de la « mémoire mécanique » quand on ne sait pas d'où elle vient exactement, car elle n'est pas dans un lieu, ni dans un temps, mais correspond à un désir qui vient de la sensation que la vie peut être beaucoup plus. Il y a un état de *l'archéologie de l'expression* éprouvée dans l'actualisation des images du corpus rupestre dans lequel nous pouvons vivre l'ancestralité sans trouble. C'est un état dans lequel le corps peut fonctionner sur un

⁷⁰ La superposition de la peinture rupestre sur la figure de l'artiste sur la scène comme le montre l'image [fig. 15], est un exemple de la reprise de la trace du passé au présent.

⁷¹ Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, *op.cit.*, p. 12.

niveau d'élasticité et de sécurité intérieure. Il devient capable de profonds sentiments de plaisir et de les exprimer pour réactiver, sans crainte, l'agissement poétique des formes animistes dans ce va-et-vient entre passé et présent connectant le dedans et le dehors. C'est ainsi que j'éprouve la danse.

« Cette saisie de l'être par la poésie a une marque phénoménologique qui ne trompe pas⁷². » Et c'est ainsi que s'exprime le niveau esthétique dans l'ontologie du geste sur lequel nous travaillons. La philosophie de Bachelard a influencé ma démarche, surtout par rapport à la dynamique imaginaire des éléments intrinsèquement visuels et humains que je suis allée rechercher au contact des sites archéologiques de la Serra da Capivara. Il ne s'agit pas d'une poétique des nouveautés mais des épreuves. Ce qui encourage le concept deleuzien d'une « vraie rupture [qui] est quelque chose sur quoi on ne peut pas revenir⁷³ [...] », mais évoquant aussi les agencements d'espace-temps. Comment les états sensibles peuvent-ils susciter une logique spécifique ? Revenir serait-il insister sur un point de vue ?

En fait, le retour comme mouvement qui s'inscrit dans ma corporéité se projette dans la pensée chorégraphique. Sur le terrain j'ai pu éprouver l'environnement archéologique dans mon corps, comme j'ai essayé de l'exposer dans l'avant propos. De plus, la séparation du *lieu-dispositif*, ce lieu de l'origine de l'art, s'impose en tant que mémoire pour le prolongement de la trace à l'image d'une spirale qui sert aussi de métaphore à ce voyage qui libère la mécanique du temps. Comme l'évoque la thèse de l'« éternel retour⁷⁴ » de Nietzsche. Retour du même, recommencer sans cesse, actualiser le très ancien. Une forte épreuve psychique de répétition, comme si l'existence pouvait être inversée.

De la pensée dramaturgique du corps, reçue de Marcel Marceau, dérive ma façon de faire le tissage des gestes. Le verbe tisser évoque ici une métaphore qui exprime bien l'entrelacement des fils et des fibres du corps semi-rigide dans l'espace-temps. Justement *Matière et mémoire*, l'œuvre de Bergson suggère le tissage de liens entre le visible et l'invisible. C'est également la quête de Marceau à propos du geste qui dévoile l'invisible dans la physiologie de la figure corporelle. L'organique contient

⁷² Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, *op.cit.*, p. 6.

⁷³ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux...*, *op.cit.*, pp. 243-244.

⁷⁴ Friedrich Nietzsche, *Ainsi Parlait Zarathoustra. Un livre pour tous et pour personne*, [*Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*], publié entre 1883-1885], traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Le Livre de Poche/ Librairie Générale Française, 1983.

l'inorganique, il disait qu'il faudrait comprendre cela dans l'action : comment libérer l'inorganique qui poétise le corps. C'est une question de répétition continue jusqu'à faire naître la corporéité des sentiments. Rechercher la corporéité de manière persistante pour l'épanouissement d'une danse précieuse, c'est peut-être le message de Nietzsche. Comme dans un rituel, on accepte de faire et refaire, pleinement conscient de perpétuer quelque chose de fondamental.

3. Le souffle dramatique

Comment le geste idéalisé selon une voie primitiviste constitue-t-il un témoignage d'une conscience de soi à la fois sociale et esthétique? Cette question intensifie la réflexion sur les épisodes de recherches sur le terrain, amenant à l'approfondir au fur et à mesure qu'on repositionne le regard sur la trace de la mémoire archaïque apportée dans la corporéité du solo *CAPIVARA*. Repenser l'acte de création *hors des catégories et fondre les marges* entre les arts suscite un acte direct qui libère l'intuition de nombreux préjugés, croyances. L'œuvre doit conquérir son rythme poétique propre, lequel nous arrache au rythme quotidien, puisqu'il provoque un état autre d'exaltation de la vie et va vers la création.

L'intuition est le guide pour trouver le double sens du tissage des gestes où les messages peuvent immédiatement être visualisés. Ayant Marceau en mémoire, lui qui a pu véhiculer son geste parmi de multiples cultures, j'ai fort pensé à cette simplicité composée d'incandescence, pour ainsi favoriser l'expression, en m'appuyant sur l'efficacité *du souffle dramatique*. Voilà une autre notion à l'origine de ma formation de mimodrame chez Marceau, qui mérite aussi d'évoquer Anne Sicco⁷⁵, nous y reviendrons.

L'art comme quête du primitivisme vivace m'a encouragé à une *autopoïèse*⁷⁶. *La sensation énigmatique produite par l'héritage des traits de cette corporéité sans date a orienté mon regard davantage sur l'avenir que sur le passé*. Le grand Art dont on parle

⁷⁵ J'explique qu'Anne Sicco a été ma professeure lorsqu'elle collaborait avec l'école de Marcel Marceau en ce qui concerne la discipline de mimodrame. Avec elle, le travail sur l'imagerie du corps de l'acteur-mime se basait sur une recherche rigoureuse du point de vue visuel, pictural, comme si le corps pouvait presque se dématérialiser en image du corps.

⁷⁶ Le concept d'*autopoïèse* par Humberto Maturana et Francisco Varela jette un nouveau regard sur l'être vivant qui échange avec l'environnement. Il est apparu dans l'article *Autopoietic Systems* qui a été présenté à Santiago, Chili en 1972 et puis publié par l'Editorial Universitaria en 1973 avec le titre : *De máquinas y seres vivos; una teoría sobre la organización biológica*. Ce concept a rencontré un grand succès théorique qui a influencé différents domaines, comme l'intelligence artificielle, les neurosciences et la sociologie. Du terme grec, *auto* soi-même, et *poiësis* production, création. [En ligne] disponible sur : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Autopoïèse> [consulté le 06.10.2017].

ne consiste pas en mouvements descriptifs mais en mouvements de la pensée et de l'âme transmis dans une sorte de vie intense. « L'être n'est plus qu'un lieu de souvenirs⁷⁷. » L'œuvre gestuelle est une écriture d'images visuelles qui, partant du plan personnel d'expériences, peut s'étendre à un plan impersonnel. Cette recherche souhaite une expression plus large, celle qui touche différents publics dans des contextes culturels divers.

Une patrie des racines imaginaires

Donnant du souffle organique dans l'immatérialité de l'expression, ce sens vital oriente le solo *CAPIVARA* à manifester mon *cri d'appartenance* à une patrie des *racines imaginaires*⁷⁸. J'ai pu ainsi exprimer mon utopie de raccourcir les distances du temps et de l'espace, entre Piauí (Brésil) et Cologne (Allemagne), entre la « préhistoire » et le temps actuel. En effet, cette création a répondu à mon besoin d'évoquer le geste puisé dans mon origine imaginaire, de le colorer au milieu du scénario de la danse ou du théâtre en Europe et



Fig. 17. Solo-danse *CAPIVARA*, archétype *Matuta*, (la fille du sertão dans l'imaginaire populaire), par Lina do Carmo. Amphithéâtre Pedra Furada, PNSC, 2000. © archive de l'auteur.

au Brésil, de plus permettant la rencontre avec des publics très différents.

Drôle de sensation d'être un sujet exotique face à la réception de l'autre lorsque pour moi il s'agissait, à cette époque, de me confronter avec la question de l'authenticité ! On reprend la question abordée à la p. 37 pour réfléchir à la création comme œuvre. Sachant que ce mot est saturé d'appellation exotique, je souhaite pourtant donner mon point de vue traduisant cela par un acte de sincérité, puisque l'art ne doit pas avoir l'intention d'imposer une vérité. L'origine d'une pensée créatrice est comme la racine qui poussera l'arbre entier dans l'espace émergeant. On peut aussi parler d'une relation embryonnaire, en effet, le corps est avant tout une création qui diffère d'une invention.

⁷⁷ Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, Paris, Gonthier, 1932, p. 68.

⁷⁸ Aspect intérieur de l'être qui peut se libérer du corps pour devenir une pensée créatrice, *palimpseste* de mémoires activables.

Mes expériences dans le champ de la danse comme mes curiosités entre singularité et corporéité produisent un parcours de chorégraphe qui s'exprime par des moyens d'expression du corps. Refusant les frontières entre le mime et la danse, j'ai voulu comprendre qu'est-ce qui existe entre-les-deux. Toujours travaillant au croisement de langages artistiques et surtout de différentes techniques : danse et mime se sont mêlés mais en orientant la cible poétique du corps en tant que territoire (véhicule) de la présence théâtrale. Quand on est entraînée dans *une vraie friction dans les zones de frontières culturelles et de langages corporels*, celles-ci suscitent en nous une énorme transformation personnelle.

L'expérience de la création est un monde immense et à mon avis elle dissout les frontières des techniques et des langages du corps. Pourtant, on conçoit que le mime est présent dans la danse, ainsi que la danse est présente dans le mime, parce que le geste du corps est en mouvement. D'autant que le théâtre est l'espace, *milieu* de l'alchimie qui dispose de la vie de notre corps physique, mais pour faire également la fusion avec l'énergie de l'âme. Les artifices des techniques servent à distinguer les langages corporels par lesquels nous pouvons voir certaines différences entre les genres danse et mime. Les techniques peuvent montrer le parti-pris d'invention suivant le besoin d'une cause artistique qui porte le pouvoir de transformation. Ou bien, une technique peut être adoptée par l'artiste tandis qu'il se positionne dans un courant de création du corps scénique, qui doit trouver un équilibre entre les deux : création et technique, dont la juste mesure conduit vers la libération de la connaissance.

Il faudrait bien comprendre que la différence ne serait pas dans les genres ou langages corporels, à savoir que le mime englobe le mouvement, tandis que la danse ne refuse pas le théâtre du geste. Comme je l'ai intégré dans mon travail, dès que l'attention est axée sur le mouvement du corps humain, cela ouvre d'innombrables possibilités de penser en corporéité et, pour moi, c'est le véhicule dynamique de la forme expressive. Là-dessus, Rudolf Laban a apporté un éclairage significatif sur le mouvement, donnant un sens à la parole *Leib*, qui signifie voir le corps, mais comme quelque chose de vivant.

L'art de la scène m'a fait comprendre que l'artiste doit être libre de créer. Il ne peut pas prédire ce qu'il suscitera comme controverse. Lors d'une recherche de création, certainement le cas du solo *CAPIVARA*, l'important a été d'incarner la pensée de la mémoire de la trace. C'est ce qui crée les moyens d'expression et à mon avis, amène à transcender les questions esthétiques ou techniques autour du corps performatif. Par le geste perdurable qui vibre dans l'atemporalité aussi bien que dans la fracture du temps, il contient la réalité et l'inédit. D'autant que le différent en art renvoie au miroir un témoin d'altérité.

C'est pourquoi cette création m'a absorbée sur un long chemin exploitant la *phénoménologie du différent*, d'où se développe mon hypothèse de reconnexion avec l'expression des états des corps premiers. Et ce corps, qui engendre la création, doit affronter ses difficultés dans les épreuves vécues. Avoir la précaution de conduire les actions fluides permet d'aller à l'intérieur du corps, pour pouvoir travailler dans les couches profondes la voie de la maîtrise de l'expression des émotions et des sentiments. La respiration est notre dispositif dramatique pour travailler la détente du corps dans l'exploitation des postures et couleurs des mouvements, surtout durant les changements des postures, quand les enjeux chorégraphiques sont développés visiblement. Mais le travail ne reste pas dans le visible, il grandit vers quelque chose de plus fort qui est du domaine de l'invisible.

A ce propos, l'alchimie entre le visible et l'invisible dans tous les processus de transformations, d'une figure à l'autre dans la danse *CAPIVARA*, les *archétype*⁷⁹ s'épanouissent à partir de la respiration. C'est la respiration appropriée qui pose le corps dans la légèreté et le poids de chaque geste. D'où vient-elle l'énergie de la légèreté ? Par exemple, dans l'apparence lourde des figures, il y a le contrepoids forgé par l'état lourd/léger du corps dansant. La pesanteur est changeante selon l'imaginaire donné par l'acteur/danseur. Le danseur active l'énergie motrice, utilise et transpose la pesanteur du corps. La pensée symbolique sculpte dans le physique de l'acteur qui poétise son geste dansé faisant d'abord l'effort d'une transposition imaginaire, pour rendre la fiction du poids par son corps. Le danseur va chercher *l'être-corps* pour développer l'équivalent des éléments et matières, il devient le vent ou bien il est dansé par le vent. Je voyais dans la corporéité des archétypes la notion de suspension donnée par une apesanteur.

⁷⁹Le travail autour des archétypes reviendra dans le topique suivant.

Hubert Godard appelle « être gravide » la naissance d'une force « antigravitaire, auto-grandissement ou syntropique comme opposée de l'entropie [...]»⁸⁰. »

On dira que l'état d'être gravide fait appel à la légèreté de l'être. Une telle légèreté qui est une recherche sensorielle va aider à ne pas alourdir la création des gestes. Il faudrait envisager une structure fluide du corps comme l'esthétique du primordial l'indique, dans la pratique corporelle, un travail de descente de l'énergie mentale, ou bien de la tête vers les différentes parties du corps. C'est-à-dire éveiller la pensée du corps demande l'intelligence subtilisée par le moyen alchimique du souffle. Ce qui fait que la magie de la théâtralité du geste s'appuie sur l'acte de respirer, dès les anciennes traditions des lumières, comme le yoga, les danses sacrées, les arts martiaux, les pratiques rituelles, le chamanisme, jusqu'aux méthodes somatiques actuelles.

La recherche du souffle déclenche une toute autre manière d'acquiescer de l'ampleur physique. Parce que le souffle au sens spirituel, du latin *pneuma*⁸¹, traverse le corps permettant le fonctionnement organique de l'expression. Il en résulte que la qualité fluide des mouvements s'engendre dans la décontraction intérieure, qui est la clé de la présence. C'est aussi la fluidité du mouvement qui permet de libérer la pensée pour rétablir l'organicité du geste. Et, c'est à travers le mouvement qu'on peut connaître les énergies *brutes et fines* qui permettent de maîtriser les forces instinctives du corps, pour mettre à l'œuvre des tableaux de métamorphoses inattendues. Pour cela il m'a fallu prendre conscience de mes habitudes gestuelles qui sont sédimentées dans le corps. Ces habitudes qui sont le résultat du mécanisme d'engendrement mimétique de toute notre vie montrent l'accumulation culturelle.

Tout geste expressif est témoin de la voie de formation de l'être humain, d'ailleurs nommé par Gurdjieff⁸² « l'appareil formateur⁸³ ». Il s'agit d'un dispositif accumulateur d'informations et de normes qui s'inscrivent en nous, de toutes les opinions qui règlent

⁸⁰ Hubert Godard, « Proposition pour une lecture du corps » in *Bulletin* du CNDC, N° 9, 1990, p. 8.

⁸¹ Chez les stoïciens, le *flux biologique* était considéré comme cinquième élément de nature spirituelle.

⁸² Arménien en France, George-Ivanovitch Gurdjieff (1877 ? - 1949) était un créateur de pensées mouvantes de notre histoire. Sa biographie raconte et nous fait comprendre ce qu'il a nommé « Le travail sur soi ». Il y a eu dans le XXe siècle, des influences sous-jacentes, qui furent comme ces rivières souterraines sculptant l'intérieur des montagnes et les reliefs qui fondent notre société et notre culture.

⁸³ Cf. Plus d'explication à ce sujet dans *Gurdjieff parle à ses élèves, 1917 - 1931*, chap. « L'appareil formateur », Paris, Rocher, 2010, pp. 170-187. Cet ouvrage est constitué d'un recueil de textes : l'un *Lueurs de vérité*, datant de 1914, est le récit que fait un élève russe de sa première rencontre avec l'auteur et les deux autres textes sont des conférences datant respectivement de 1918 et de 1924, qui ont été retenues et transcrites par ses étudiants.

le comportement dès la naissance et conduiront les connexions entre les sensations, émotions et pensées par des associations immédiates. C'est ce que nous fait agir par impulsions quasiment automatiques, nous éloignant de notre être essentiel. Cet appareil répond, de manière associative, au niveau des pensées qui se déroulent sans interruption et tisse l'ensemble des perceptions, extraites de différentes informations stockées. Comme une archive cet organe fournit sans cesse des pensées conformes aux étiquettes fixées et appropriées. Pour comprendre ce que Gurdjieff explique sur l'appareil formateur, on doit d'abord étudier en nous, comment le corps et les attributs de sa nature fonctionnent. La nature humaine répond-elle autrement qu'une machine ? Qu'est-ce que c'est l'essence de la machine et de l'humain ?

En fait, pour notre recherche, le corps est disponible pour se transformer : de métamorphose en métamorphose se dévoile le tréfonds de l'être tout entier jusqu'à arriver à ce que nous sommes. C'est alors le point de départ d'une *archéologie de l'expression*. Dans le processus de création de *CAPIVARA*, la recherche du corps primitif me montrait des indices de ce qui peut venir du plus profond de notre geste.

Chaque geste porte une attitude corporelle liée à la réalité de la figure théâtralisée comme en chaque attitude s'exprime l'être entier. C'est une activité perceptive de l'énergie qui émane de l'archétype que nous voulons mettre en scène. Il s'agit non seulement de la virtuosité de l'expression mais d'une combinaison qui aide à harmoniser tout l'entier de l'être dans la création par rapport à autrui. L'acteur/danseur devient le *climat* artistique et culturel à accomplir, l'apparition de quelque chose d'autre à travers la respiration consciente. L'acteur-mime ou le danseur porte la poésie esthétique laquelle, selon Marceau, est née du *souffle dramatique*. Ce souffle permet de libérer les puissances et nuances de couleurs expressives des sentiments, en même temps que de rester centré en soi-même.

À côté de la mémoire sensorielle de mon enfance au Piauí (Brésil), me vient à l'esprit quelque chose d'innocent de la profondeur de l'origine. Peut-on expliquer les états de rêves ? Bergson l'explique par la contradiction de l'état d'attention et l'éveil de la mémoire. Il fait référence au contenu d'un verre rempli et coloré avec tous les souvenirs donnant des strates étagées d'anciennetés. Et dans cette accumulation horizontale, la mémoire peut bouger : *l'esprit fouille en lui-même cherchant le passage uniquement à ce qu'il importe d'agir coïncidant avec le présent*. Il y a une sorte de détente lorsque les *racines de l'imaginaire* transportent les lignes fondatrices de tissage

dramaturgique du corps, le rêve est alors le pressenti et ressenti fondateur de moyens de résolutions de la création. La création porte la volonté de travailler sur une problématique.

Sculpter le vécu

De manière sensorielle le corps est capable de forger le temps qui découpe et sculpte la durée. Éveiller la force vitale qui va résoudre l'écart et le frottement entre l'imaginaire du passé et la sensation du corps au présent, c'est une action essentielle pour faire vibrer les strates de la mémoire environnante.

La chorégraphie par le biais archéologique réunit la trace et l'ambiance en faisant la transition de corporités. [Nous allons parler plus loin, plus précisément des figures d'archétypes]. Tout au long de la vie notre corps se crée directement avec l'environnement. Le corps enregistre le réel qui résulte d'une « intussusception⁸⁴ » de la mémoire. À chaque changement la structure du corps tremble à l'intérieur de ses organes, les couches se mettent à métaboliser un processus qu'intensifie la perception. Ce processus contient des transitions distinctes puisqu'il engage davantage la présence dans le vécu. Pourquoi ne pas dire que l'organisation biologique du corps, y compris évidemment le cerveau, travaille comme un système ouvert.

À l'intérieur du corps on éprouve un sentiment de vacuité lorsqu'il (le corps) désire rester suspendu à la mémoire. Si l'âme est décalée du corps et en dehors de la nouvelle situation, la pensée est plutôt attachée à l'origine. Se déroulent ainsi les questions identitaires. De plus, la nature physiologique ou psychomotrice entraîne naturellement à l'adoption de nouvelles attitudes. Face à la découverte et au besoin de créer d'autres moments, le corps s'engendre à nouveau, se réinvente ici et maintenant. C'est cette charnière fluide du mouvement qui fait de la chorégraphie une expérience organiquement structurée. La mise en œuvre de la motricité sensorielle du corps ne reste pas prisonnière du temps parce que le corps vivant de la danse tranche délibérément les temporalités.

⁸⁴ Marcel Jousse, *L'anthropologie du geste – tome I*, Paris, Gallimard, 1974, p. 15. On comprend bien que *l'anthropophage* vit en nous. Jousse explique le geste, comme un mouvement vers l'intérieur de soi, une quête bien sensorielle.

Pour mieux préciser, ces deux états - discontinu et continu du vécu - suscitent une attention vigilante. Dans notre recherche, chorégraphe et danseuse sont dans le même corps configurant un seul champ sensoriel. Cela rend le processus très personnel où l'intention de sculpter le vécu est simultanément focalisé sur le sujet de stimulation mémorielle. D'autant que la bio-morphologie du corps n'hésite pas à sculpter le vécu. En revanche, il y a aussi une contrainte supplémentaire, du fait que le solo *CAPIVARA* impose de se confronter au double rôle de se mettre en scène soi-même. Lorsque le chorégraphe se met en scène, il a d'autres difficultés à affronter. Comment fonctionne l'imaginaire qui surplombe cette complexité entre deux rôles ? Faut-il être la muse qui dicte son esprit au chorégraphe ? Ou alors faut-il se rendre au discernement esthétique de l'œuvre ?

Se fonder à chaque fois crée *le présent* de la danse et rejoint ce que Bergson a déjà introduit dans son *Essai sur les données immédiates de la conscience* pour éclairer le tissage sensoriel du temps de la conscience vécue. Entre conscience et inconscience de soi, un sentiment de l'origine émerge du subconscient. Bergson ne voulait pas faire du psychologisme, je crois que le philosophe s'intéressait à fouiller l'inconscient comme une présence-absence, l'oubli intentionnel comme une proposition métaphysique de la pensée. Pour l'artiste, la création se fait à partir de cette acrobatie de la perception à deux mesures, l'expérience incarnée et la réflexion qui se développe dans une aventure concentrée. Parce qu'il faut regarder vers le dedans tout en regardant vers le dehors, pour laisser le passage à l'onirique presque comme un somnambule qui rêve une création.

Le rôle de la dramaturgie du corps est de faire la mise en action du tissage des formes expressives où les fibres sont des *membranes sensibles*, un organe qui permet fluidité et plasticité du corps dans l'entrelacement des gestes. A mon avis, la tâche du chorégraphe impose encore un troisième rôle, sachant que normalement en danse, par exemple Pina Bausch, avait son dramaturge⁸⁵. Du fait qu'avec Marceau, la formation du mime comprenait la pensée de création, j'ai eu la chance de pouvoir recevoir de son école certains outils fondamentaux⁸⁶. Ce pourquoi la dramaturgie est un élément structurant pour le tissage chorégraphique. Ainsi comme le souffle donne la structure

⁸⁵ Dans les années 1980 une coopération entre chorégraphe et dramaturge a enrichie la danse d'une qualité théâtrale, ayant plus de souffle dans les images du corps.

⁸⁶ Par exemple le dédoublement de soi, le raccourci spatio-temporel, l'idéalisation d'une figure archétypale, en cela les enjeux concernant le travail de métamorphose où le souffle constitue un élément fondateur du rythme organique de l'expression.

rythmique de la vie, la dramaturgie travaille dans l'arrière plan du processus chorégraphique pour sculpter l'impalpable. Voyons trois points dans ce double rôle de chorégraphe et performeur :

1. Le performeur/danseur/acteur doit oublier son propre corps pour s'envoûter par ce que cherche le chorégraphe.
2. Le performeur danseur/acteur ne doit pas s'accrocher uniquement à la pensée du chorégraphe mais aussi au dispositif de la recherche.
3. Le chorégraphe doit mesurer l'oscillation entre fonctionnalité et esthétique, pour pouvoir agir dans le choix expressif de l'œuvre ; son point de vue doit entrer en connexion avec d'autres dimensions de la vie, par exemple, la dimension empathique⁸⁷.

La création devient un travail très intime avec ses propres moyens. Ce qui fait d'un différentiel esthétique une expérience de synthèse. Dans mes premières ébauches chorégraphiques Marceau me disait que j'avais une corporéité plutôt archaïque. J'ai suivi la doxa : « un maître ne se trompe jamais ». *Ce message m'a guidé vers la découverte d'une corporéité qui réveille en moi, l'origine.* Il faut dire aussi que connaître un peu la Grèce a été un impact important pour comprendre l'idéalité d'Étienne Decroux (1898–1991) sur le mime corporel, aussi nommé « mime statuaire ». Les ruines du temps qui ont accouché de Dionysos en plein épanouissement philosophique expriment la force mythifiée du geste. Et les créateurs du mime dans la lignée française ont puisé dans ce monde de figures antiques, sculptures trinquées, sans bras, sans jambes et ont éveillé mon courage pour approfondir ma reconnaissance vis-à-vis de ma propre culture. Dans l'image de fragmentation de chaque sculpture j'ai pu comprendre la nécessité de dissocier les parties du corps, de réduire les mouvements vers une synthèse visuelle.



Fig. 18. Solo-danse *CAPIVARA*, archétype *Gazelle*, par L. do Carmo, Cologne, 1997. © Gert Weigelt.

⁸⁷ Dans l'empathie, je sors de mon corps pour donner à la place ce que je vois mais en faisant la mise en conformité avec l'œuvre.

La beauté des figures sculptées dans l'Acropolis d'Athènes a immédiatement touché mon désir de création. J'ai pu imaginer pourquoi Isadora Duncan a sculpté les vents, les vagues de la mer avec ses gestes très dynamiques. *Chaque attitude sculpte un sentiment né du voyage archéologique. Ce corps accru de l'être n'est plus sujet ni objet de la danse. Il porte quelque chose en lui-même qui interroge la danse.*

C'est précisément cette attitude à l'égard des puissances plus profondes qui nous libère des carcans pour manifester une nouvelle forme de maîtrise du corps, celle qui, à son tour, contient une longue pratique. C'est pourtant, en cela que le parcours chorégraphique de *CAPIVARA* se basait sur la quête du geste de l'origine qui implique une *mimesis*⁸⁸. Ce processus est surtout de puissance corporelle. Sans la participation du corps comment est-il possible d'incarner cette mémoire charnelle ? *Comment peut-on métaboliser en fossile éthérique, qui s'exprimerait comme geste sculptural du vécu ?* On éprouve dans cette recherche l'expérience d'un état de *rassemblement de soi* pour canaliser la force du sentir. Le sentir engendre le geste chorégraphique qui s'intègre aux gestes rupestres. Peintures et gravures sont des empreintes dans laquelle le corps doit se former. Il s'agit d'une recherche motrice, comme si la trace pouvait glisser, sortir des pierres et s'accrocher à l'expression du corps créant du geste empreint d'une corporéité mimée. [On y reviendra à ce sujet]. L'idée de corporéité que Michel Bernard traduit par « simulacre du vécu », pourrait devenir une cristallisation ou un fossile de l'expression. Si l'artiste cristallise l'essence, touche le noyau de son être, son geste gagne une mémoire propre que son corps peut toujours réactiver.

Ainsi arrive-t-on à parler de l'action qui engage le corps entier au sens d'un exercice « qui n'est pas dans l'exercice lui-même, mais dans ce que, finalement, il permet d'accomplir⁸⁹. » L'enseignement de Marcel Marceau a été rapproché des notions du théâtre oriental, le Zen et les principes des samourais. Malgré qu'il a toujours reconnu que sa pensée artistique était à l'origine gréco-romaine. En faisant référence au terme *koshi*, il racontait que c'était une pratique non seulement pour le combat, mais aussi une technique pour renforcer l'alignement corps/esprit attirant l'attention sur le souffle de l'abdomen.

⁸⁸ *Mimesis* dans le sens d'identification où les notions de catharsis éclairent le principe poétique de création que j'ai reçu de l'enseignement de Marcel Marceau, comparable au processus du rêve éveillé.

⁸⁹ Karlfried Graf Dürckheim, *Hara, le centre vital de l'homme*, Paris, Le Courrier du livre, 1974, p. 33.

A travers les exercices de style élaborés par Marcel Marceau, par exemple sur la forme des marches symboliques ou des jeux de métamorphoses engagent le corps entier. Il s'agit toujours de travailler une attitude juste et qui implique, d'une part d'en éveiller la conscience théâtrale du mouvement vers le bas et de l'autre, l'utilisation d'un souffle spécifique qui correspond à un mouvement vers le haut. Dans cette exploitation des forces opposées travaille la maîtrise corporelle pour libérer un sentiment qui correspond à une certaine attitude, par exemple dans la marche du canoë, la marche d'épervier ou bien la marche contre le vent, tout d'abord consiste en métamorphoses. On doit changer le poids du corps selon l'imaginaire, et à cet égard il y a une exploitation infinie pour la dramaturgie du corps scénique. On doit sentir que la pratique contient une puissance formelle pour témoigner d'une autre réalité qui caractérise l'épanouissement de la nature esthétique dans l'expression symbolique des gestes.

La maîtrise du corps facilite la recherche de création de nouveaux gestes propres à notre être. Mais, il y a l'intuition du corps et les sentiments qui guident cet épanouissement de l'expression de la nature esthétique ou *künstlerische Gestaltung*. Or, ce qu'on peut qualifier comme principe imprévisible indispensable dans la recherche dramaturgique du solo *CAPIVARA*, c'est à la fois, la contrainte entre la nature instinctive du corps et la conscience d'agir avec la vivacité des états d'être intacts.

Pour libérer tout ce qui empêche d'accomplir cet état d'être, j'ai recherché essentiellement dans le travail du corps, le centre gravitaire que les Japonais appellent le Hara. Il m'est venu l'idée que l'origine ne serait pas liée à un territoire, mais à un état intérieur qui peut passer au plan extérieur de l'expression. Chaque impulsion au mouvement est née du centre, le *Hara*, qui se trouve au-dessus du nombril, engendrant l'espace vital du corps avec plus de totalité dans l'action du geste, plus de maîtrise et de puissance. Et elle nous donne la capacité d'apprécier le flux d'énergie psychophysique⁹⁰ à travers l'expression du corps.

Comme l'explique Marcel Jousse dans *L'anthropologie du geste* : « C'est le Mimisme en liberté. Les rêves ne sont que des (ré) jeux exacts ou combinés du grand inconscient qui est en nous. Nous ne sommes pas présents à nos rêves, mais ils sont présents en nous⁹¹. » Le rêve corporel de ce solo a cheminé du mimisme vers la mutation, c'est-à-dire que le corps performatif se multiplie en « une série de gestes

⁹⁰ J'utilise le mot psychophysique dans une approche esthétique de l'intra-subjectivité de la motricité.

⁹¹ Marcel Jousse, *L'anthropologie du geste – tome I, op.cit.*, p. 64.

interactionnels⁹² », pour faire le déclic d'un archétype à l'autre suivant les rythmes qui créent le chemin de la mémoire propre pour chaque figure.

Evidemment, parler de l'origine évoque aussi l'héritage de Marceau qui est toujours présent, en arrière-plan de mon travail, surtout en ce qui concerne la dramaturgie du corps. D'ailleurs, il était à travers lui que j'ai découvert Jousse et Bachelard. Les trois composent un triangle d'appui artistique, anthropologique et philosophique pour cette recherche transdisciplinaire. Mettant en résonance rythmes de sensations et impulsions gestuelles et l'imaginaire, l'expression du geste de l'origine résulte des éléments du soi-même par lesquels une qualité d'énergie constitue la forme du visage archétypal qui cristallise ce qui s'exprime. Il faut creuser une esthétique avec la sincérité de l'écoute du corps et aussi avec la patience, pour traverser les couches des émotions superficielles qui sont trompeuses. Notre corps contracte des habitudes qui sont figées dans des états affectifs cristallisés. Pour arriver à faire émerger la mémoire intérieure venant du *sans fond* de soi-même, il faut aller à la rencontre de la source de l'expression archaïque, l'âme de la nature.

Se dédoubler et se connaître

La quête de devenir l'autre dans soi-même implique de déformer ses habitudes à la faveur du déséquilibre créateur qui fait la logique du théâtre d'Artaud une pratique de conscience du double dans l'acteur. Le pragmatisme de Marcel Marceau faisait travailler cette acrobatie de figures à l'origine de ce qu'il a compris de la *commedia dell'arte*. La théâtralité de ses pantomimes montre d'ailleurs d'où il a invoqué l'archétype *Bip* en empruntant la figure ancêtre du Pierrot poétiquement métissé avec la dynamique corporelle de Charlot. Il ne s'agit pas d'aller au fond d'une analyse de son esthétique, en revanche il importe ici d'apporter une notion fondatrice de ma pensée selon des possibilités gestuelles qui configurent le détachement et l'incarnation dans le jeu d'archétypes. Le principe du mime apporte cette croisée paradoxale : entrer au fond d'une création, tout en étant complètement dans le rôle et en même temps être distancé. On parlera tantôt de Brecht tantôt d'Artaud. Le premier représente l'approche de l'étrangeté et l'autre l'intimité.

⁹² *Ibid.* Ces gestes sont des expressions métaphoriques, c'est ce qui va relier Jousse à la pensée de l'art du mime chez Marcel Marceau qui disait : « Il ne faut jamais être installé dans le poids de la chair mais devenir l'incarnation de quelque chose », cf. mon cahier de notes, *op.cit.*

La *commedia dell'arte* joue l'ampleur dans la spatialité du corps démesuré et remesuré par rapport au délire émotionnel de la création. Et c'est là où Marceau a puisé ses exercices de dédoublement de soi, nous faisant travailler dans l'agilité rythmique quasiment mathématique qui permet la précision théâtrale. « Le public aime la clarté », il disait cela insistant sur le fait qu'on doit être capable d'agir objectivement dans la situation. Qu'il ne faut pas avoir peur d'agrandir notre figure, en gonflant de l'intérieur une image rythmique. Parce que l'acteur comique doit penser juste comme un acrobate sur le trapèze. En fait, c'est la *physicalité apprivoisée* de la volonté sportive et poétique. On se confronte toujours avec le vide mental pour s'entraîner à la pensée du corps et à son tour, le changement d'état du corps, la transfiguration émergente du comique et du tragique.

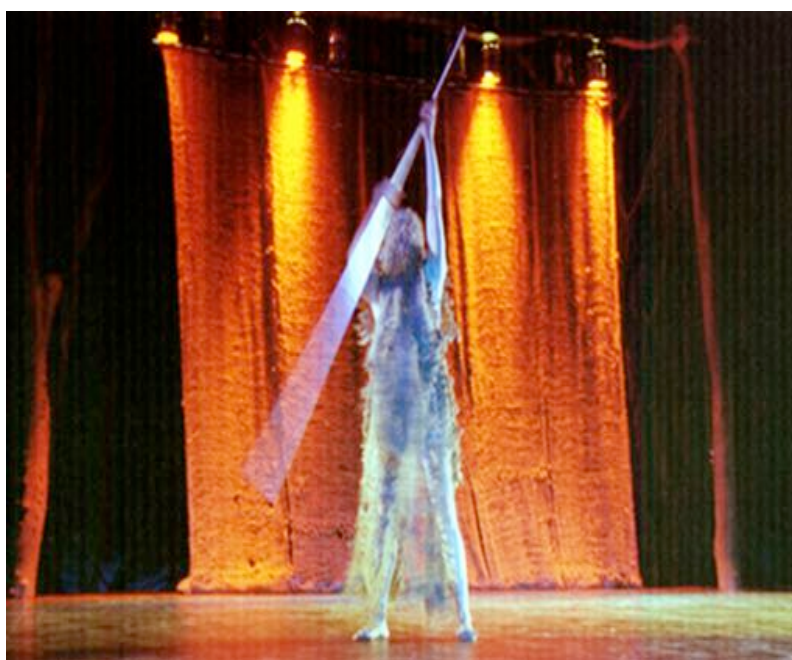


Fig. 19. Solo-danse *CAPIVARA*, archétype *Primat*, par L. do Carmo, amphithéâtre Pedra Furada, Serra da Capivara, 2004. © André Pessoa.

Les danses rituelles afro-brésiliennes du culte des *Orixas*⁹³ m'ont également apporté l'apprentissage de l'incarnation à travers l'observation de l'état de transe spirituelle. J'ai compris que le danseur, appelé « fils du saint » (*filho de santo*) dans le

⁹³ Ces sont des énergies de divinités individualisées sous forme d'archétypes-dansés, chaque Orixá se (re) matérialise dans le corps du fils du saint (*filho de santo*) selon une figure gestuelle, une musique et une nourriture correspondant à l'entité surnaturelle. À ce sujet l'anthropologue Christine Douxami est allée se plonger au cœur de cette source très vivante à propos du corps en transe, à Bahia (Brésil). En plus d'innombrables publications, elle a consacré sa thèse de Doctorat à l'interface du théâtre rituel afro-brésilien et à une anthropologie de résistance identitaire. Cf. *Le théâtre noir brésilien : un processus militant d'affirmation de l'identité afro-brésilienne*, Paris, coll. Logiques sociales, Harmattan, 2015.

*candomblé*⁹⁴, lorsqu'il est en transe, devient une sorte de « cheval » porteur de la divinité qu'il incarne à travers la danse. Cette idée d'un corps-animal au service de l'incarnation d'une conscience *autre* a attiré mon attention⁹⁵. Indépendamment de la croyance, ce qui m'a enchanté et m'enchanté toujours dans cette tradition comme source vivante dans mon pays, c'est le contexte *dionysiaque* du rituel ; la rigueur intense de chaque danse est au coeur de l'exubérance théâtrale et de l'ensemble des éléments de la nature.

Comment se produit ce passage vers une entité surnaturelle ? *Le dédoublement de soi* consiste aussi à créer le passage à une figure archétypale. Le corps est celui qui incarne le trait énergétique du jeu dansé, comique, tragique, mythifié ou surnaturel. Il faut savoir que nous sommes dans un monde altéré mais qui doit être profondément enraciné dans une pensée qui déborde le naturalisme. Parce que le théâtre réclame une autre nature, à savoir la nature esthétique psychomotrice du corps performeur. On parle d'ouverture, d'un vide en nous-mêmes pour habiter l'autre à travers nos qualités personnelles.

Le fait de multiplier en nous le masque organique d'un archétype, cet art de sculpter l'espace fait engager tout le corps des pieds à la tête. « Ce n'est pas l'âme qui prend corps au théâtre, c'est le corps lui-même qui devient, en tant que corps, l'âme du théâtre⁹⁶. » On brise les bords délimités par la peau pour projeter cette mémoire enracinée, au fur et à mesure qu'un autre corps se dessine il nous apprend à voir avec distance et maîtrise émotionnelle. Nous sommes ainsi confrontés à nous-mêmes. Dans ce rapport à l'étrange sensation de devenir l'autre il y a aussi le plaisir qui crée le phénomène d'empathie. L'empathie nous autorise à sentir *comme si j'étais* l'autre. C'est-à-dire comprendre quelque chose de l'expérience d'autrui. Les recherches neurocognitives expliquent cette capacité de l'être humain d'avoir une *résonance*

⁹⁴ Pratique religieuse africaine perpétuée au Brésil. A ce sujet j'indique une expérience anthropologique radicale dans l'article d'Arnold Halloy, « Un Anthropologue en transe. Du corps comme outil d'investigation ethnographique », in *Corps, performance, religion. Etudes anthropologiques offertes à Philippe Jaspers*, Collectif Joël Noret et Pierre Petit, Paris, Éditions Publibook, 2006, pp. 87-115.

⁹⁵ Déjà dans mon enfance, j'écoutais de la fenêtre de ma chambre les rythmes et les chants comme des vibrations interdites. De plus, à Rio de Janeiro, dans le monde du théâtre des années 1980, j'ai eu la possibilité de me rapprocher du rite, ce qui a inspiré ma recherche chorégraphique. Plus tard, en tant que chorégraphe du film *As Tentações do Irmão Sebastião*, de José Araújo, j'ai relevé le grand défi d'élaborer un travail corporel avec les acteurs du candomblé qui ont incarné les archétypes sacrés, en état de transe, à divers moments de la création cinématographique. Cette expérience exceptionnelle a été pour moi apprentissage du geste comme espace de transfiguration de l'être.

⁹⁶ Cf. Guy Freixe, « Corps profond, corps "rêvant" », in *Le corps, ses dimensions cachées – Pratiques Scéniques*, Paris, Deuxième époque, 2017, p. 7. L'auteur valorise le corps comme lieu-origine de l'expression.

affective à l'autre personne. Les exercices de Marceau entraînent le partage des états émotionnels comme si j'étais l'autre tout en gardant le moi conscient de la différence.

Sur cette capacité cognitive de prendre la perspective de l'autre pour soi, Alain Berthoz explique que le corps est spectateur impliqué dans le jeu des espaces qui existe dans le cerveau. Il y a des réseaux dans le cerveau qui traitent des espaces différents. Il parle pourtant des espaces du corps, c'est-à-dire que en nous les espaces sont différents. Il y a l'espace de l'action, de l'environnement immédiat et lointain. Et aussi l'espace de l'imagination. L'altérité serait alors une faculté « organique ». L'être humain est double, il peut ainsi se transporter. Ce sont différents réseaux qui travaillent quand nous sommes dans la danse ou sur l'écriture d'une danse, par exemple. Et l'artiste vit ces différents espaces dans la vie pratique du métier de se dissocier, dédoubler, impliquant un élargissement maximal des potentiels. On remonte à la mimesis conçue par Aristote mais aujourd'hui les recherches portent sur les moyens de tester d'un point de vue scientifique.

On pourrait passer à la création d'un archétype à partir d'un ajustement des états du corps de l'acteur/danseur. Les affects surdéterminent la pensée charnelle du corps, plus c'est étrange, plus cela va conduire à une résonance plus puissante, parfois à une déconstruction des automatismes jusqu'à la création de quelque chose d'extraordinaire. C'est ainsi que la pratique de l'incarnation ou de la possession d'une entité fonctionne dans le *candomblé*. Quand on évoque le rythme d'un certain Orixá, ceci va créer l'atmosphère propre à l'énergie qui doit pénétrer la conscience de celui qui l'incarne, évidemment, selon une longue expérience avec l'univers surnaturel invoqué. Le rythme est le facteur prépondérant dans la conduite vers un état de changement du corps, car le rythme crée la syntonie favorable à cet alignement, d'abord énergétique et par la suite se condensant en dédoublement de soi et en auto connaissance. Ce travail est amené à tirer les fils en commun avec l'archétype en recherche et de plus il concentre une double réflexivité sur ce qui émerge de l'imaginaire. Ainsi, la pratique développe dans le jeu une mémoire propre à l'expérience de l'autre figure à travers moi et de moi-même à travers lui.

Le besoin de réflexivité à transcrire la recherche de dramaturgie du corps permet de récolter un maximum de données mémorielles sur l'expérience chorégraphique du solo *CAPIVARA*. Or, ceci est lié à la réflexivité qui s'effectue ainsi dans le croisement des données empiriques. D'une part, comment l'apprentissage des techniques du corps

de l'autre, par exemple Marcel Marceau, devient un outil de notre propre pensée, et d'autre part, comment les éléments du vécu de notre culture et d'autres cultures se mélangent parfois sans conflits et parfois avec contrainte. [Nous y reviendrons dans la troisième partie].

Tout ce qui s'inscrit dans le corps retentit sur la recherche lorsqu'une thèse de création doit être porteuse de vécus. J'évoque la proposition très engagée, par exemple de Francisco Varela qui, au-delà de ses profondes connaissances en tant que chercheur en sciences cognitives, réclame la mise en valeur de l'expérience humaine. Il nous renvoie à la philosophie des penseurs des Lumières comme l'historien écossais David Hume (1711-1776) pour répondre à cette question ancienne : qui suis-je ? « Hume, par exemple, incapable de trouver le soi alors qu'il réfléchissait dans son bureau, choisit de se trancher et de se plonger dans le jeu de trictrac ; il se résigne à séparer la vie de la réflexion⁹⁷. » Se développe ainsi la philosophie conceptuelle du soi que Varela encourage pour affronter ce paradigme à travers « la pratique de la méditation présente /consciente⁹⁸. » Cette dualité entre *connaître et être* est ressource pour notre sujet d'une archéologie, favorisant l'hypothèse de reprise et passage comme une pratique de dédoublement en nous-mêmes de l'expérience de la connaissance et de l'expérience sensible simultanément. Varela révèle d'ailleurs son point de départ à l'origine des *insights* de Merleau-Ponty.

Le corps est un *palimpseste*⁹⁹ plein de couches pour l'étude du sentir. C'est aussi un accumulateur de connaissances et les recherches neurocognitives arrivent à prouver que la connaissance provenant de l'expérience vécue archivée dans le cerveau est constituée de couches nettement plus abondantes que celles provenant de l'apprentissage théorique. Je souhaite pouvoir démontrer, au fur et à mesure de mon exposé, que l'art est la supra expérience humaine. Cette réflexion ne contredit pas Varela sur la méditation, au contraire, je souhaite davantage rajouter mon point de vue

⁹⁷ Voir Francisco Varela, Evan Thompson, Eleanor Rosch, *L'inscription corporelle de l'esprit*, Paris, Seuil, 1993, p. 98.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Le mot *palimpseste* du grec ancien παλίμψηστος / palímpshēstos, signifie regratté ou gratté de nouveau, en parlant d'un parchemin manuscrit dont on a effacé la première écriture pour pouvoir écrire un nouveau texte. Mécanisme psychologique tel que les faits nouvellement mémorisés se substituent à ceux qui leur préexistaient dans la mémoire. « L'oubli n'est autre chose qu'un palimpseste. Qu'un accident survienne, et tous les effacements revivent dans les interlignes de la mémoire étonnée. » Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, [1869], livre IV. « La cave pénale », chap. I : « La Tentation de Saint Gwynplaine », p. 399.

Version PDF. [En ligne] disponible sur : http://www.bibebook.com/files/ebook/libre/V2/hugo_victor_-_l_homme_qui_rit.pdf [consulté le 16.02.2016].

sur l'art comme voie pour se connaître, parce que, dans la pratique, on cherche une double attention, en se dédoublant entre vigilance et dispersion. Dans cette oscillation se développe la création. Les couches d'expériences deviennent plus allumées par l'intuition qui favorise l'espace du rêve aussi bien que la conquête du sentiment plus réel d'être. Et ce *palimpseste* bouge en refusant la fiabilité d'une structure solide. C'est pourquoi cette association avec un corps plein de strates explique l'anatomie rythmique du corps selon la nature rythmique de la terre.

La nature rythmique du corps est incisive dans la multiplicité de styles picturaux de l'immense corpus qui compose un *palimpseste* de mémoire visuelle pour l'étude de l'expressivité du geste : geste révélateur de la vie des auteurs anonymes de la Serra da Capivara. L'activité de l'art des ancêtres constitue un arc de puissance indispensable à notre entendement en tant qu'être humain aujourd'hui. Il ne s'agit pas d'une simple « réappropriation » de gestes, l'intérêt se pose autour du phénomène poétique qui vibre à travers les messages du *lieu-dispositif* résistant au conformisme éco-politique et social agressif du monde actuel. Il m'a fallu faire corps avec la richesse de l'expression étrange et intime du geste d'une origine impalpable.

4. L'alchimie des archétypes

Pour établir ici une progression dans l'analyse de la création *CAPIVARA*, il faut prendre en compte que le chemin a démarré par une pensée dramaturgique du corps des archétypes. Proche de la peinture et de la sculpture, le discours du corps en tant que présence est imprégné par la recherche d'un corps archaïque qui souligne dans le corps humain ce qui le met en mouvance, en action. Mais c'est aussi ce qui le fait être dynamique dans l'immobilité¹⁰⁰. Suivant les impressions des scénarios rupestres, ceux-ci m'ont orientée et incitée à rejoindre l'animisme, les états d'extase qui sont surtout basés sur le torse où se trouve l'axe de la *physicalité*, et qui donne la fluidité aux mouvements dansés. Dans la colonne vertébrale, les centres vitaux, psychomoteurs, affectifs et intellectuels interagissent.

Ce travail se développe à travers quatre couches comprenant : impulsion, énergie, forme et archétype. L'impulsion constitue le point de départ de l'action donnant l'origine du mouvement. L'énergie c'est le flux qui permet au mouvement de couler

¹⁰⁰ L'immobilité ici suscite une énergie intérieure qui soutient et prolonge l'expression. Je me rappelle que Marcel Marceau parlait d'une respiration spécifique quand il faisait l'analogie avec la respiration du nageur. On nage dans le silence forgé justement par l'acuité du changement des attitudes du corps.

sans cesse. La forme manifeste l'attitude juste qui naît avec l'aboutissement du contenu. Finalement, l'archétype est la transparence d'une entité élargie dans la forme fondue avec la conscience intérieure sur le plan d'une valeur symbolique. Réussir un archétype demande un long travail de ressenti, comme une longue méditation dans laquelle la présence va devenir la forme mémorielle perçue. En effet, une forme archétypale est le substrat condensé de l'impulsion et de l'énergie qui, devient mon hypothèse d'un *fossile éthérique*¹⁰¹ donnant l'image originelle d'une présence symbolique.

Dans le contexte du corps scénique, le travail de la corporéité s'engendre comme le pinceau du peintre, lorsque le public est touché par l'image du corps, il doit voir/sentir tout ce qui se trouve là, sur la scène, sans demander des explications. Soit une chorégraphie ou, une *corporéographie*¹⁰², on comprend que le corps est imagerie et qu'il parle par lui-même : il *s'origine*. C'est ainsi que la recherche d'une archéologie de l'expression a commencé à toucher l'essence constructive de chaque archétype, la respiration favorisant surtout les aspects harmonieux dans la forme de représentations de métamorphoses. L'éveil, la mémoire ancestrale à l'origine des scénarios rupestres m'a inspirée cette manière *animiste* de projeter un sentiment esthétique sur les gestes mythiques et de les intégrer aux gestes du monde. En effet, être ancrée dans le centre gravitaire ou centre vital (le *Hara*), en creusant dans l'ancienneté iconographique des postures rituelles, dont la signification échappe à notre compréhension, m'imposait de dissoudre les tensions inutiles du corps, en faisant naître une tonicité juste dans l'élaboration des actions dansées.

Les choses qui frappent nos sens, dans l'inconscient et hors de nous même, dilatant notre aperçu mais, à vrai dire, notre travail cherche la pensée juste, purement consciente qui se déploie de l'ombre et rend visible l'inconscient. Durant cette création, la problématique du geste de l'origine dans le temps de sa réapparition m'a fait m'interroger : *creuser en nous-même opère-il une archéologie du présent, de telle sorte qu'un geste inaperçu peut devenir essentiel ?*

¹⁰¹ Cette notion de *fossile éthérique* nous allons l'approfondir par la suite.

¹⁰² *Corporéographie*, c'est mon invention épistémologique qui exprime ma façon d'engendrer la création de plasticités pour la dramaturgie corporelle, c'est-à-dire que, c'est le corps l'espace de l'écriture d'imageries visuelles des gestes instables, puisqu'ils sont vivants.

L'imaginaire des archétypes m'est venu avec une réflexion intensifiée du sentiment autour du geste de l'origine. Comme une impulsion intérieure qui crée l'acte expressif d'une alchimie qui permet à ce geste de devenir le miroir de *l'être-corps* ou le corps d'être, en proposant:

1. d'assumer sa propre présence en cherchant une autre présence pour pouvoir devenir plus que soi-même, selon l'art du mime qui invite la métaphysique de l'acteur à danser une poétique de transformations. C'est où naît l'écho provoqué par l'acteur-danseur sur le corps d'autrui ;
2. d'inventer l'expression symbolique du geste enraciné dans la nature mythique de l'origine, du temps des cavernes où la gestuelle rythmique de la trace des mémoires ne peut que saisir l'écoute des sensations ambiguës ;
3. d'interroger un geste *ontomythique*¹⁰³ pour exprimer ce qui fait *l'exister*, de manière qu'un être archaïque, libre de concepts anthropologiques de traditions, puisse correspondre à *l'être essentiel*, celui qu'élargit le mouvement des gestes qui ne soulignent pas que la maîtrise mais plutôt la spontanéité ;
4. d'affirmer dans la qualité du mouvement des gestes une sorte d'urgence, en se précipitant avec certitude en chaque geste, proche de la lame d'un couteau aiguisé, le corps tranche l'espace en se tranchant, pour ainsi exprimer le caractère du climat aride de la caatinga, la terre sèche, la rêverie de l'eau, la rupture, l'amour pour le commencement donnant la force de rejoindre les fragments de la mémoire ;
5. l'idée du différent et du semblable qui apparaît en chaque figure archétypale, dès que celle-ci contient dans l'expressivité spécifique un élément de connexion qui oppose et unifie l'une et l'autre : comme si dans l'ensemble des corporéités un seul corps porte la nature multiple. Par exemple, fluidité et enracinement, masculin et féminin, archaïque et moderne.

La dramaturgie, que je nomme *dramaturgie de l'origine*, est devenue espace pour un tissage des *figures rythmiques*, à la fois antithèses et complémentaires dans le phénomène de plasticité corporelle, une *danse de caractères* dont la conception se déroule en cinq archétypes. C'est bien un évènement métaphorique qui puise dans la mémoire primitive et la présentifie, à partir la source du devenir expressif de la Serra da Capivara. Cette mémoire réactive et questionne ainsi l'inclusion du corps sauvage dans la diversité esthétique de la danse contemporaine.

Plus que des techniques de camouflage du corps théâtral, c'est une *technique intérieure* qui favorise l'organisation du geste en chaque archétype qui compose une suite de tableaux en mutations¹⁰⁴ : du prologue appelé *Prélude souterrain* émerge la

¹⁰³ Onto = exister. Cela rejoint la notion d'« exister » de Bergson dans *L'évolution créatrice* [op.cit., p. 7], qui « consiste à changer, changer à se mûrir, mûrir à se créer indéfiniment soi-même ».

¹⁰⁴ Pour le jeu de mutation, du point de vue théâtral, je m'appuie sur la notion dramatique destinée à la plasticité des actions physiques travaillée durant ma formation avec Marcel Marceau et qu'il a nommé *dédoublément de soi* ou des personnages. Celle-ci consiste à développer la capacité chez l'acteur de changer sa propre figure rendant visible une figure idéalisée, c'est-à-dire qu'à partir de la distanciation on peut incarner une autre nature, celle qui s'exprime par la voie esthétique de la corporéité.

veille *Âme inaltérable*, ensuite le *Primat* et la *Gazelle*, qui se transforme en une *Matuta* (jeune fille timide du *Nordeste* brésilien) jusqu'à *l'être androgyne* contemporain. La description du parcours chorégraphique selon une dramaturgie structurée avec ces cinq archétypes se trouve dans les annexes.

Les choix de traitement des images rupestres qui sont en juxtaposition avec la danse donnent une dimension de contraste esthétique entrelaçant la dramaturgie du geste et la composition musicale originelle du brésilien, Paulo C. Chagas¹⁰⁵. A cela s'ajoute le dessin de la lumière qui doit être pour moi un apport essentiel à la conception de la magie théâtrale. C'est un élément qui aide à rendre l'espace adimensionnel et du point de vue sensoriel met en valeur le contour d'expression de l'acteur. Le rapport de la musique créé pour la danse est toujours une aventure extraordinaire pour syntoniser une voie commune entre les imaginaires visuels et sonores du corps. Le processus de création est un vrai exercice d'écoute sensible pour le but de la création où la danse gagne son originalité et la musique aussi. La dynamique des sons électroniques avec des rythmes chauds et sombres a soutenu la transformation abrupte du corps des archétypes, l'un vers l'autre créant des sauts entre le monde primordial et le Brésil actuel, et l'acteur, moi-même entre les deux.



Fig. 20. Solo-danse *CAPIVARA*, archétype *Âme inaltérable*, par L.doC, Tanzprojekt, Cologne, 1997. © Wolfgang Weimer.

Les figures rupestres ponctuellement projetées durant la danse servent de miroir pour la recherche de l'équilibre passé-présent. La chorégraphie bascule entre une fiction ancestrale et la réalité de nos jours, en déroulant les tableaux un après l'autre. La recherche

¹⁰⁵ À l'époque il habitait aussi à Cologne et depuis 2004, il est professeur de composition à l'Université de Californie, à Riverside.

du geste nous apprend comment obtenir l'état d'attention jonglant avec les contrastes nécessaires à l'exigence du travail de performance, car on doit être entièrement *dans et hors* de soi-même.

L'approche visuelle du corps implique aussi de concevoir les vêtements par rapport au besoin du mouvement. Dans ce sens, nous avons travaillé l'homogénéité du caractère des archétypes archaïques *l'Âme inaltérable* [fig. 20], la nudité de la figure est atténuée par une perruque de cheveux très longs, un manteau qui recouvre le corps avec le même tissu de jute rustique (importé de l'Inde) utilisé pour le rideau de fond où les images rupestres sont projetées. Suivant l'idée d'alchimie entre les figures, l'habit du *Primat*, qui lui couvre le visage, est fait de la même matière, son type est inspiré des figures rupestres masquées. Et puis, la figure de la *Gazelle* évolue et se transforme en féminin à partir du vêtement du Primat. C'est avec la *Matuta* que le visuel gagne de la couleur par sa petite robe bleu et jaune.

La force ludique des scénarios rupestres m'a poussée à individualiser les *figures rythmiques*¹⁰⁶ de chaque archétype parmi les signes gestuels des auteurs ancêtres donnant la couleur de mes sentiments. Pour trouver l'équilibre de mes attitudes corporelles dans la forme chorégraphique j'ai suivi l'écoute de l'impulsion des archétypes. Le travail d'alchimie a été le centre de mes questions sur comment trouver la tonalité de chaque figure à travers les mouvements. Comment le tonus musculaire sculpte-t-il la plasticité du corps dramatique ? Laban avait raison d'avoir établi dans les principes d'analyse du mouvement la recherche d'équilibre de forces opposées, par exemple quand on rétrécit en même temps qu'on élargit, le lourd est aussi léger, le bruit contient de la finesse, et ainsi de suite. Bref, on dirait que le poids de la grâce n'est pas dans l'équilibre mais dans les sauts, les pirouettes, les chutes.

L'analyse des archétypes explique aussi la démarche de la conception chorégraphique et du visuel. D'où ma recherche pour la danse, de travailler le passé dans le présent à partir de l'hypothèse *de faire renaître l'origine en tant que fossile éthérique, l'anima de la mémoire*. Notre intérêt ici est de mettre en valeur les remarques qui iront enrichir la remise en question du cheminement de recherche d'une *archéologie de l'expression*, sachant que le thème de *reprise et passage* de la mémoire des scénarios

¹⁰⁶ La trace de représentations humaines montre notamment le corps en mouvement, corps qui s'affirme comme expression rythmique. Nous reviendrons sur cette source visuelle de gestes.

rupestres demeure l'axe de ressource de création et toujours vers l'abondance du geste et de l'origine.

Pendant ce temps intensif de plusieurs représentations du solo *CAPIVARA*, les expériences accumulées ont permis de recevoir les impressions du public de différents contextes culturels. C'est à partir de la réception et de la résonance de l'œuvre sur la scène qu'on peut éprouver la recherche et continuer à nourrir la création. Ainsi, s'installe une dynamique d'approfondissement si énergétique pour connecter le dedans et le dehors, pour saisir de plus en plus l'image exagérée, en exagérant (sans peur) l'expression. Les gestes inutiles se font visibles. A chaque présentation, travaillant systématiquement la réduction des mouvements il est possible d'approfondir l'œuvre. Se dessine ainsi le destin de l'exagération. On tente de devenir consciente de cette ouverture de soi vers le public pour rendre la perfection mythologique du corps qu'on ne connaissait pas, mais qui apparaît comme une sorte de rêve.

L'image qui exprime l'unité du geste rond a suscité en moi l'idée de Grotowski (1933 – 1999), sur le retour à l'essence. Surtout en remarquant la curiosité des publics très diversifiés qui ont été frappés également par le caractère contemporain des images rupestres de la « préhistoire » Serra da Capivara. Par exemple, quand *CAPIVARA* a été présenté en 2000 dans le cadre de l'Euro Art Meeting Festival à Wrocław, c'était la première fois que je me suis trouvais en Pologne, mais le plus excitant a été d'être sur la scène où Grotowski a conçu son théâtre laboratoire. Et là, le public intellectuel a pensé plutôt à Penck ou Paul Klee, et les commentaires en général considéraient que l'esthétique de ces figures anciennes, juxtaposées à la danse, semblait très actuelle. Il faudrait alors croire au retour à l'origine qu'a suggéré Mircea Eliade. Le public polonais, après la chute du mur de Berlin, a gardé des affinités pour l'expérience extatique du théâtre qui encourage l'acteur à dissoudre les masques, pour ce que nous appelons l'intégration des vérités physiques et mentales.

Les différentes remarques reçues sur ce solo ont fait que cette création a produit une marque expressive d'*archéogestes* rupestres à travers l'entrecroisement de temporalités et de spatialités, renforçant pourtant la dimension atemporelle de la mémoire ancestrale. Ou pour le dire autrement, en donnant une dimension emphatique qui peut soutenir ma thèse selon laquelle *la mémoire ancestrale nourrit la création en faisant se rencontrer le primitif et le contemporain*. Et aussi, comment la recherche de liberté du geste dans la danse et le théâtre contemporain estime sans cesse une *reprise et*

passage du passé dans le présent. Ce phénomène de répétition nous explique comment l'empathie donne de l'élan à la création du corps-scénique, lieu de transformation. De plus, la corporéité suit ainsi le flux d'une très grande énergie expressive qui géométrise les formes instables. Je pense à la matière « sans organe » de la pensée qui fait apparaître l'impalpable sur la peau de l'acteur qui devine et forge les images transposées de sa propre subjectivité et de l'imagination vécue sur la scène.

Chapitre 2. LE MÉTISSAGE CHORÉGRAPHIE-ARCHÉOLOGIE

Au cours de ce chapitre nous allons établir un écho réflexif pour développer la pensée du chorégraphe d'après les impacts de la pratique de terrain et les idées scéniques mises en public. Les questionnements qui sont venus au fur et à mesure que l'univers de l'archéologie permettait au chorégraphe de rechercher des fondements et d'échanger des points de vue, soit avec le milieu des archéologues, soit avec le monde artistique. La conviction réciproque de la richesse de la relation entre les deux domaines m'incite à poursuivre cette possibilité et à m'investir spécifiquement pour situer mon regard vis-à-vis du regard de l'archéologue lui-même.

Durant et après les visites sur le terrain, j'ai souhaité élargir mon horizon de compréhension au sujet de l'art rupestre et plus précisément de la Serra da Capivara. M'interrogeant sur le fondement de la pensée des chercheurs qui ont initié les travaux de l'archéologie dans ce lieu caché, j'ai pu fonder, peu à peu, ma propre pensée. Ceci peut être vu comme l'interface de rôles, l'artiste-archéologue ou bien une tentative de saisir ce monde si vaste, profond, intrigant qu'est l'archéologie. Dans les limites de mes connaissances, malgré le désir de me plonger davantage dans leur approche, les archéologues m'ont beaucoup impressionnée par leur acharnement à découvrir des pistes. Leur sens d'observation de chaque détail invite constamment à un dialogue avec d'autres champs de savoir. Cela m'a poussée vers la découverte d'autres genres de lecture et de positionnement de regards. Fascinée de vivre cette ouverture vers le vaste, parfois comme Alice qui tombe dans d'autres réalité changeant la dimension de l'espace et du temps ou comme un fabricant de masques qui se laisse pénétrer par la vie des expressions.

1. Des créations rupestres Serra da Capivara

On croit que l'activité ludique sur les parois des rochers, sous forme de créations (peintures et gravures), a marqué le commencement de la pratique imagée de l'*Homo sapiens*. Je souhaite qu'on puisse concevoir que l'expression est le moyen de notre « être-au-monde » empruntant de Merleau-Ponty, qui commence par le corps.

Les découvertes de traces incitent les chercheurs à penser qu'il y a eu une certaine congruence dans le temps (considéré comme la « préhistoire ») suivie par un besoin d'expression chez l'être humain. Leurs études montrent le rapport entre les indices de créations rupestres dans les différentes régions du monde. Les phénomènes culturels ont pu alors démarrer et c'est ce qui vibre à travers un processus sensible qui intéresse notre recherche : *l'expressivité éphémère de la trace et la persistance de la mémoire*.

Ce processus d'accumulation des connaissances au fil du temps montre les changements du comportement de l'humain vis-à-vis des autres espèces vivantes et de l'environnement. Laurent Olivier parle de « créations archéologiques » et j'emprunte ce qu'il explique sur l'archéologie au présent, qui consisterait précisément à observer ce que révèle la part d'éphémère du présent : « ce qui revient, toujours le même et à chaque fois différent, ce qui ne dure pas et qui persiste¹⁰⁷. » Pour lui le présent est l'espace intermédiaire dans lequel « l'éphémère révèle la vibration » comme un état sensible du regard qui saisit l'espace d'un instant, du temps. Cela veut dire que s'approcher de *l'homo ludens* qui fait la pensée devenir gestes, créations conscientes est pertinent à cette thèse.

S'interroger sur ces créations d'*archéogestes*, dans notre recherche, signifie creuser l'espace de connexion et évoquer une zone de jaillissement esthétique et biologique au présent. On va se mettre à tirer les fils de ces motifs en cherchant à révéler ce qui forme la structure des pensées visuelles dans ces créations rupestres de la Serra da Capivara que Pessis appelle « entités imaginaires¹⁰⁸ ».

Chez l'homme, ces « entités » sont des témoignages de pratiques picturales, reflet du comportement, qui auraient été l'espace d'élaboration de questions sur la vie. « L'espèce humaine est la seule qui a démontré la capacité à créer une entité symbolique qui accomplisse la fonction de mémoire culturelle¹⁰⁹. » Cette mémoire, culturelle et aussi individuelle, constitue le réservoir d'appel de la condition intelligente, « traces

¹⁰⁷ Laurent Olivier, *Le sombre abîme du temps*, Paris, Seuil, 2008, p. 118.

¹⁰⁸ Anne-Marie Pessis, *Imagens da Prehistória – Images de la Préhistoire*, op.cit., p. 196.

¹⁰⁹ *Idem.* p. 197.

mnésiques¹¹⁰ », qui distinguerait l'homme des autres espèces. Cette capacité de créer des *images-mémoires* révélerait le désir d'avancer dans l'existence, me semble-il.

Le fait de s'interroger aurait permis de construire la base d'un monde imaginaire. Et comment imaginer les créations qui proviendront d'un geste de l'artiste? Partant du simple au complexe ou le contraire on présuppose que l'être humain va projeter dans des expériences de dépassement du quotidien, l'intimité indispensable pour sentir¹¹¹ son geste, jusqu'à le matérialiser dans les mises en scènes primordiales. Ceci serait la force de l'art saisissant la complexité de l'expression. L'humain se mit à forger une mémoire avant ou au-delà de la parole, en donnant la forme de rites aux célébrations et significations imagées de la vie collective.

Ces images collectées d'*archéogestes* constituent ici une mise en valeur de l'ensemble organique de temporalités émergentes qui appartiennent au contexte archéologique au titre d'accumulation des instants privilégiés de la recherche de terrain. C'est là, d'ailleurs, que la complexité des formes anciennes rebondit.

Je me suis retrouvée de nouveau devant une scène rupestre dans le site archéologique Toca do Fundo do Boqueirão¹¹² da Pedra Furada découvert en 2000. Cheminant selon la sinuosité des rochers, l'activité motrice est privilégiée par le plaisir visuel déjà connu par mon être entier. Alain Berthoz parle de la préperception comme principe du cerveau pour résoudre les questions complexes, pour ainsi augmenter l'état de notre présence. Une qualité de présence qui émerge dans l'expérience du corps à corps avec les pierres. C'est, pourtant, le travail de terrain qui particularise le chemin d'une recherche incarnée, surtout favorisant l'organicité du sujet dans son milieu vertigineux. Au lieu de tomber dans l'abîme pris par l'obscurité du temps, je cherche appui sur les pieds. « Il n'y a pas un seul de nos mouvements, ni une seule de nos

¹¹⁰ Georges Chapouthier, *Biologie de la mémoire*, *op.cit.*, p. 20. Notion qui est la base physiologique du psychisme, que l'auteur appelle « psychosociologiques » et qui est liée à « la neurochimie des processus mnésiques ». Ce sont des études du champ de la neuroscience, plus précisément les recherches « d'analyse de la structure des molécules dans la complexité du système nerveux », *cf.* p. 111. Sur la mémoire, il recherche l'existence d'une mémoire consciente (explicite) et l'autre implicite. « La mémoire consciente n'est que le sommet d'un iceberg dont les bases cachées sont les mémoires implicites. » *Cf.* p. 19.

¹¹¹ Quand j'emploie le verbe sentir qui s'écrit pareil en portugais et peut être synonyme de ressentir, signifie pour moi sentir/éprouver. Or, en français, sentir signifie avoir le sentiment, *feeling*, par exemple le parfum d'une fleur. Sur cette différence on y reviendra dans la partie 3.

¹¹² Période d'actualisation de la recherche de terrain dans la Serra da Capivara, cahier de notes en 2016. Avec l'aimable support d'un guide professionnel, cette fois-ci j'étais avec Nestor Paes Landin Neto, il m'a été possible de prendre des risques, de surmonter la peur et de vivre une véritable expérience avec le lieu. C'est une promenade considérée *trille énergétique*, explorant la formation géologique des sierras dans la région appelée Serra Talhada.

actions qui ne soit un abîme [...]»¹¹³ », prenant la théorie de la démarche de Balzac, car il faudrait plutôt oublier de mesurer l'infini, rester présent dans chaque instant pour pouvoir sentir mon corps face à chaque petit trait expressif de *gestes atmosphériques*¹¹⁴ qui évoquent en moi une forte impression de sacré.

Comme le montre l'œuvre rupestre du site Toca de Cima do Fundo do Boqueirão da Pedra Furada ci-dessous [fig. 21, 22], j'introduis ici ma forme poétique d'analyse, sans la prétention de prendre le rôle d'archéologue mais souhaitant faire de l'archéologie une pratique du regard sensoriel¹¹⁵. Or, ce grand scénario invite à la lenteur appropriée pour calmer le souffle après l'effort physique du chemin vers les 600 mètres de haut des sierras. Tout en pensant à la redescente par l'escalier de fer de 50 mètres environ, accroché verticalement au rocher. Il faudrait aussi se rendre à la force que l'ambiance vivace cause sur le corps faisant appel à tous les moyens physiques et intellectuels et qui de plus élève les émotions. Ce *devenir gravitaire* crée une constante recherche pour se rassembler entre enracinement et lâcher prise. En arrivant tout en haut, le paysage impose de prendre du temps pour s'émerveiller, avant d'entrer dans la *caatinga* vierge entourant les rochers. Il faut suivre les pistes indiquées, autrement c'est impossible d'arriver au lieu caché. Un nouveau sentiment de l'origine tonifie l'acte d'entrer dans le jeu des figures dynamiques, les plus grandes entremêlant les miniatures. Aussitôt, on pourrait se sentir embrouillée par la masse d'informations picturales apparemment spontanées. Peu à peu un état de silence contrebalance la vision : art et nature d'un seul coup reconfigurent l'état d'attention. Et voilà la recherche de ce que petits gestes et grands gestes expriment dans l'ensemble sur psychoplasticité, bien-être, danse, rituel. Quelle maîtrise du geste de l'auteur pour exprimer autant de vie dans ces figures de 3cm !

¹¹³ Honoré de Balzac, *Théorie de la démarche* [1833], Free Édition Deluxe, [en ligne] archive disponible en version électronique, eBooksLib.com, 2001-2, p. 11.

¹¹⁴ Définissons comme atmosphérique le geste qui forge une ambiance autre par une altération de l'état du corps qui résonne de lui et autour de lui. David Le Breton explique que « la relation au monde est une relation par corps ». L'auteur parle surtout de la mise en jeu du corps humain, des changements critiques qui amènent à la perte du corps naturel, pour lui le geste devient symptôme de la présence. Cf. David Le Breton, *L'adieu au corps*, Paris, Métailié, 2013, p. 21.

¹¹⁵ Le regard sensoriel qui suscite tous les sens dans l'acte de percevoir, nous y reviendrons.



Fig. 21. Toca de Cima do Fundo do Boqueirão da Pedra Furada, détail-BPF, PNSC, 2016. © LdoC.

« Que de jets lumineux dans cette simple formule!¹¹⁶ », dirait Balzac, il explique ce constant phénomène de pouvoir diriger l'action *sans y penser*. Ce sont des moments vertigineux qui font appel à l'intuition. Quand l'homme projette ses conquêtes de l'art, sans besoin de preuves, il peut créer avec tout son être une quantité de force qui va produire, en dehors de lui-même, un effet sur le plan de l'action.

¹¹⁶ Honoré de Balzac, *Théorie de la démarche* [1833], *op.cit.*, p. 18.

Du point de vue d'une analyse du geste, la figure de l'animal capivara survole la scène, où, les bras largement ouverts, la figure humaine longiligne, figure Giacometti agreste¹¹⁷, occupe le centre et se détache dans l'extase d'ensemble des gestes. Même le petit cerf qui saute sur un autre animal dans l'extrémité de la scène, voir en haut à gauche. Alors tout danse ?

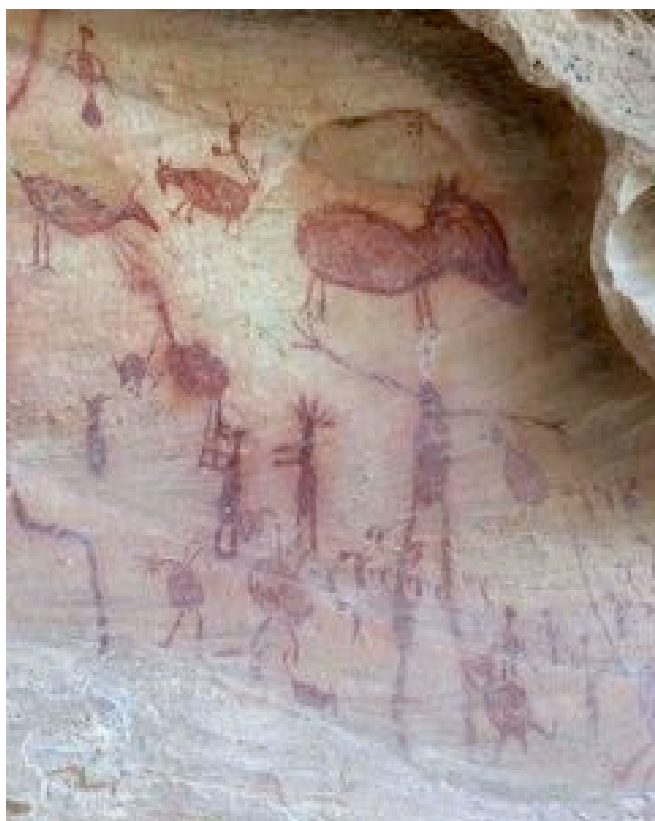


Fig. 22. *Idem.*

Il me vient ici des questions encore sans réponses posées par Alain Berthoz :

« Quels sont les composants qui font que, non seulement on se projette dans le monde virtuel mais qu'en même temps il s'établit une relation ? Qu'est-ce qui fait que non seulement on se projette mais qu'en plus on a vraiment l'impression d'une relation sociale avec le virtuel ? Est-ce que c'est du langage ?¹¹⁸ »

À l'heure actuelle la neuroscience cherche toujours à expliquer le pouvoir du rêve chez l'être humain et les expériences sensibles d'humanisation. Chez Berthoz on trouve une recherche de moyens interdisciplinaires pour montrer les relations entre le cerveau et les émotions, le vécu. Il est tout à fait partisan de la théorie somatique d'Antonio Damasio qui soutient qu'il n'existe pas de Soi sans mémoire.

Ce sont des moments *extraordinaires* pleins de fantaisie – par exemple, l'impressionnante composition image 1 – qui invoquent la valeur « noologique », terme philosophique utilisé par Edgar Morin pour expliquer la pratique de l'art fondateur des savoir-faire sous formes d'images-symboles. Ces pensées actives constituent une attitude phénoménologique d'« une forme esthétique, trouvant leur finalité en elles-

¹¹⁷ Pourrait-elle donner l'idée d'intrusion de la tradition stylistique ? Nous y reviendrons.

¹¹⁸ Conférence d'Alain Berthoz sur « l'Empathie et l'Avatar numérique », Université Paris 8, le 16.06.2016.

mêmes¹¹⁹. » Cela rappelle le « théâtre du vécu » de Grotowski, qui a recherché dans la gestuelle des ancêtres la finalité du rituel. Du passé, restent les premières mises en scène nées dans l'émergence de la magie, moyen de concrétisation chez l'être humain des actes expressifs et des échanges d'informations. Le pouvoir de s'exprimer figurant sous une forme esthétique, soit narrative, soit symbolique ou abstraite, montre l'investissement de moyens sensibles pour ne pas laisser la connaissance glisser dans l'oubli.

De la même manière que l'homme est réceptif à l'environnement, il interfère avec son pouvoir inventif empirique. Ce qu'on peut voir dans les scénarios de la Serra da Capivara, où l'explosion de l'art rupestre a eu lieu surtout « dès le Pléistocène final et l'Holocène ¹²⁰. » L'incroyable intensité des phénomènes à la fois magiques, psychophysiques et esthétiques m'amène à Edgar Morin, quand il dit que « [...] les phénomènes magiques sont potentiellement esthétiques et que les phénomènes esthétiques sont potentiellement magique¹²¹. »

En fait, les créations rupestres amènent à s'interroger sur ce que l'homme a fait depuis des milliers d'années avec son geste. L'art du geste reste un phénomène esthético-magique. Si le geste est ce qui nous fait exister concrètement, si la pensée fait pousser le geste, alors la démarche entraîne le pouvoir de la pensée en action. C'est pourquoi la démarche, dit par l'honorable Balzac, dessine les effets immédiats dans la physiologie du corps. Tout en jouant avec l'invisible, Marcel Marceau a fait de son art du geste la subversion du visible. *Lorsqu'il tranche l'espace vide par le geste, alors, quelque chose peut apparaître et disparaître magiquement.* Cette subversion a pour partenaire le sentir qui actionne l'émerveillement de l'imaginaire.

2. La trace et l'impalpable

Notre recherche s'investit dans la possibilité de réactivation de la trace des gestes. Ce travail de *reprise et passage* d'expressions archaïques se rapproche de la notion d'un

¹¹⁹ Edgar Morin, *Le paradigme perdu: la nature humaine, op.cit.*, p. 112.

¹²⁰ Anne-Marie Pessis, *Imagens da Prehistória – Images de la Préhistoire, op.cit.*, p. 208.

[L'Holocène est une période de transition entre le Pléistocène et les Temps actuels, qui débuta il y a 10 000 ans avec la fin de la dernière glaciation (Würm-Wisconsin) à laquelle succéda un réchauffement progressif. C'est ultime période de la pierre taillée vers le développement le temps néolithique jusqu'au cours des grandes civilisations de la métallurgie.] In « HOLOCÈNE », par Michèle Julien, *Encyclopædia Universalis*, [en ligne] disponible sur : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/holocene/> [consulté le 13.11.2015].

¹²¹ Edgar Morin, *Le paradigme perdu : la nature humaine, op.cit.*, p. 112.

palimpseste, comme l'a proposé Baudelaire (1821-1867), nous en reparlerons. Est-ce qu'elles se créeront à nouveau ? Est-ce qu'elles seront les mêmes ? C'est l'intensification du regard qui engendre l'intrigue entre *voir et croire*, en utilisant la visualisation pour imaginer ce qu'il y avait de contemporain dans la performance du temps de nos ancêtres. J'ai tenté auparavant d'expliquer le processus du solo *CAPIVARA*, dans lequel l'idée chorégraphique était inspirée de la mémoire archaïque du geste de l'origine qui est « [...] déposée profondément dans le corps, qui dépasse l'individuel¹²². » En cela se mélangent les affects du corps qui contient à la fois l'autobiographique et l'historique, permettant l'acte qui, dans cette recherche, se traduit par *(re)-originer* l'origine du geste impalpable.

On comprend ici l'hypothèse sur l'origine comme un sentiment qui se déplace dans l'espace temporel. Rejouer le geste c'est une condition indispensable à l'art de l'acteur qui avec ses propres ressources va trouver le moyen de sentir à nouveau, à chaque fois qu'il répète son rôle sur scène. Autrement dit, l'acteur/danseur refait sa gestuelle à nouveau, il ritualise *l'expressivité de l'expression*. Par exemple, en (re)-dansant le solo *CAPIVARA* durant des années, (parfois avec de longs intervalles) j'ai compris que c'est plutôt mon corps qui se rappelle la danse.

Comme si l'expressivité pouvait devenir un fossile éthérique qui demeure sur un plan impalpable mais connectable. Entre mon corps (Moi) et la mémoire, il y a un équilibre complémentaire ou réceptif qui se trouve dans un espace sans bordure que j'appelle espace ouvert du rêve. Cet espace archéologique de l'expression d'*archéogestes* ou de *palimps(g)estes* permet de sentir à nouveau et ainsi redonner la mémoire effacée des origines.

Je partage le point de vue de l'anthropologue Betty Lefèvre¹²³ quand elle parle de la recherche qui se penche sur l'autre. Alors, le chercheur va étendre son regard sur des événements esthétiques en rendant étrange ce qui lui est intime ou au contraire. À

¹²² Cf. Guy Freixe, dans l'enregistrement audio du Séminaire « Image, mémoire et représentation dans les arts du spectacle », à l'Université Bourgogne Franche – Comté, le 10.02.2016. De ce que ce séminaire a mis en valeur, je retiens que l'acte théâtral naît du paradoxe entre répéter et oublier. La théâtralité émerge d'une part, de la mémoire qui à chaque fois permet d'actualiser le passé en lui donnant une dimension nouvelle. Et d'autre part, elle se manifeste comme un acte irréversible, puisqu'à chaque fois, bien que l'acteur joue deux fois son rôle, il n'est pas le même, car le théâtre a une fonction vivante qui implique *d'être témoin de ce qui va se passer à ce moment là*.

¹²³ Cf. Chercheuse du Laboratoire CETAPS de l'Université de Rouen, conférence « La recherche en deçà du temps de l'écriture ». Soirée de l'association des chercheurs en danse au Centre National de la Danse – CND, le 11.02.2016.

choisir les images qui ont été collectées, la diversité des abstractions picturales et des attributs expressifs m'ont troublée. *Quels sont alors les états émotionnels qui suscitent la reconnexion de l'esprit à la physionomie des gestes ? L'émotion serait-elle le symptôme qu'on est bien vivant ?*

L'aptitude motrice pour inventer des moyens objectifs pour survivre et répondre aux douleurs physiques et à l'angoisse liée à la mort, par exemple, révèle à l'être sa condition humaine. Le fait de sentir et de s'émouvoir déclenche des gestes avec toutes les nuances. Il fallait surmonter la complexité de la vie, chercher l'espérance et comprendre le prolongement des sentiments de soi et vis-à-vis de l'autre, malgré l'absence. Serait-ce le sentiment qui fait émerger la conscience, entre naissance et mort, passé et présent, comme le montrent les scènes de sexe et d'accouchement inscrites sur les rochers et aussi les cérémonies et rites funéraires ? Si le sentir crée le geste, il est le véhicule de l'esprit pour percevoir ce que n'est plus là, mais qui se prolonge dans la mémoire. Dans les états émotionnels de l'ordre et du désordre l'humanité se révèle par les actes mimés dessinant l'expressivité du corps, qui est lui-même le lieu le plus réel pour la connexion à l'autre et à l'environnement.

Penser à la valeur du geste comme véhicule d'apprentissage et d'élaboration des représentations ou présentifications de soi spontanées invite à l'impalpable, ce qui résonne de la trace. Ce qui implique de faire l'archéologie du regard pour rechercher, pour ne pas oublier les messages de nos ancêtres. Je souhaite surtout que *la reprise et le passage* en tant que retransmission de gestes puissent s'insérer dans la création d'aujourd'hui. « Le vrai présent des choses, de la matière, est désormais exposé là, étendu à terre¹²⁴. »

C'est pourquoi notre recherche creuse dans les scénarios rupestres afin de *mieux comprendre l'entremêlement des morceaux désarticulés du passé*. Ces scénarios préservent dans l'esthétique des fragments de mémoire la force d'un éternel maintenant. Fouiller le geste de l'origine c'est toucher le spectre de l'impalpable qui nous met en relation avec la sorte de vide ontologique de notre temps. Ceci s'explique, d'une part, peut-être, par l'excès d'information et de l'autre, par la difficulté de comprendre quelle est cette force cyclique qui conduit l'homme à détruire les œuvres si expressives de l'histoire de l'humanité jusqu'à oublier son humanité originelle.

¹²⁴ Laurent Olivier, *Le sombre abîme du temps*, op.cit., p. 119.

Je propose deux positionnements du regard pour articuler ces fragments de mémoire :

1. Un regard dans le temps : pour introduire quelques réflexions sur les recherches pionnières autour de traditions et d'identité technique des différents styles, selon les études faites par les chercheurs de la FUMDHAM, afin de situer l'importance de ces créations rupestres dans l'étude de l'origine de l'homme en Amérique du Sud.
2. Un regard sensoriel : afin de susciter un regard qui soit extension du corps de d'être perceptif, au point de se fondre dans ce qu'il voit. Cela ne veut pas dire dissimuler le corps du sujet perceptif mais être incarné par les sens ; c'est « l'être de sensation » que Merleau-Ponty explique par une vision primordiale.

Le regard dans le temps

Les efforts archéologiques s'engagent à reconstruire l'histoire positionnant des vestiges dans le temps. À ce propos, on sait que la faculté d'auto observation selon laquelle la présence humaine est projetée dans le contenu des peintures, va apparaître alors dans la Serra da Capivara entre la fin du Pléistocène et l'Holocène, à peu près 12 000 ans¹²⁵. Par exemple, le grandiose site archéologique Toca Boqueirão da Pedra Furada révèle les peintures anthropomorphes en mouvement. Les recherches archéologiques ont constaté que dans les scénarios rupestres plus anciens¹²⁶, il n'y avait pas encore la figure humaine représentée. Il faut mettre en valeur le fait que la peinture dans ce contexte avait pour but de traduire des états de conscience altérée car une expérience picturale faisait partie d'un cérémonial et des rites. L'artiste projetait ce qu'il percevait dans l'environnement, ses visions du monde, allant vers le transcendant. Dès que l'homme inclut son auto figuration dans les scènes rupestres, en conséquence, on voit se construire l'incrustation d'une expression de l'identité individuelle, ainsi qu'une marque collective.

Peut-on considérer à propos de peintures rupestres où la figure humaine (l'anthropomorphe) n'est pas encore présente, que l'auteur n'avait pas conscience du Moi ? Cela s'expliquerait comme un état d'oubli de soi, un état entièrement mêlé à la

¹²⁵ Nous verrons par la suite dans l'image de la grande paroi un exemple de tissage évolutif de la pratique rupestre qui montre des figures humaines en action avec les animaux. [Voir partie 2, pp. 186-189].

¹²⁶ Un bon exemple, les mystérieuses images des chevaux dans les grottes de Chauvet en Ardèche qui remontent à 36 mille ans. Ce sanctuaire exceptionnel d'art pariétal inspire Werner Herzog qui produit le film documentaire bouleversant, *La grotte des rêves perdus*. Ce film suscite un autre regard sur l'art dans l'histoire remettant en question le concept de « l'art préhistorique ». Il renforce mon propre point de vue sur le fil continu, c'est-à-dire sans rupture de l'histoire.

création autrement dit, sans frontière entre sujet et objet ? Et les peintures rupestres où apparaît l'humain, montrent-elles l'évolution vers une prise de conscience ou l'auto-perception ? Quand une peinture rupestre expose une figure humaine isolée, celle-ci accentuerait la prise de conscience de soi par l'expression de l'individu ? Dans les scénarios rupestres de la Serra da Capivara l'on retrouve une vaste composition de scènes collectives, de figures en duos et figures isolées. Dans cet ensemble, il y a des motifs qui sont exclusifs et d'autres considérées comme « figures emblématiques » présentes dans différents sites et qui suscitent des questions sur lesquelles nous allons réfléchir progressivement.

Les premières recherches interdisciplinaires d'art rupestre à la Serra da Capivara ont suivi un long et laborieux travail sur le terrain entièrement inexploité au sud-est du Piauí. Afin de pouvoir comprendre l'occupation des groupes humains à travers l'évolution de l'Art, c'est-à-dire, l'étude des origines des groupes humains, il a fallu développer une méthode appropriée pour l'étude pariétale des traditions à travers leurs mises en scène des gestes rupestres. Surtout l'archéologue Niède Guidon, dès 1974, l'anthropologue visuelle Anne-Marie Pessis en 1981 et l'historienne Gabriela Martins, ont cherché à établir, en terme de catégorisation pour toute la Région *Nordeste* du Brésil, trois styles selon les traditions : *Nordeste, Agreste et Géométrique*. Ces trois styles ou techniques identifient les traditions de peintures rupestres qui ont été classifiés sur la base de la localisation des sites archéologiques enregistrés tout au début de la découverte du lieu archéologique. Dans la densité d'évidence des peintures rupestres, les chercheurs ont basé leur classification sur les différences dans la qualité technique des traces.

La thèse de Niède Guidon représente le principe de son étude basée sur 55 sites seulement et témoigne de la rigoureuse recherche scientifique dès son arrivée dans un monde inconnu même des gens de la région dans les années 1970. Il faut tenir compte du parcours de recherches qui a permis d'enregistrer actuellement 1355 sites¹²⁷. Le Parc est aujourd'hui une œuvre extraordinaire, exemple de persévérance vers le but. « Nous

¹²⁷ Cf. Liste de sites actuelle consultée en 2016 dans les archives de la FUMDHAM.

savons que ce travail n'est pas définitif, mais il sera une première étape dans la mise en ordre de cette masse considérable de données sur l'art rupestre américain¹²⁸. »

Certaines peintures considérées comme appartenant à la Tradition *Nordeste* ont été analysées en relation avec les indices de fouilles déjà reconnus et datés par la méthode carbone 14. Cela veut dire que les peintures elles-mêmes, n'ont pas été datées. Du point de vue de la typologie technique en art, les chercheurs les ont alors nommées¹²⁹ : style *Serra da Capivara*, style *Serra Branca*, complexe stylistique *Serra Talhada*.

1. Le style *Serra da Capivara*, d'environ 12 000 à 6 000 ans avant notre ère, selon les indices, c'est le plus ancien correspondant à la tradition *Nordeste*¹³⁰.
2. Le style *Serra Branca*, d'environ 6 000 à 4 000 ans avant notre ère, considéré comme le plus récent, ainsi appelé car un premier indice pictural montre une typologie de tracé différent, trouvé dans un site de cette région archéologique, où le sable est notamment blanc.
3. Le complexe stylistique *Serra Talhada* est situé entre 9 000 à 8 000 ans avant notre ère. Ce troisième style, entre les deux autres, est ainsi appelé car il rassemble les différents styles selon les trois traditions (*Nordeste*, *Agrete* et *Géométrique*) et peut-être, car il n'est pas encore assez étudié.

Les thèses de Guidon et Pessis sont toujours les références historiques du travail collectif d'analyse des figures, pour fonder une méthode de recherche scientifique adaptée au contexte de la Serra da Capivara. Le résultat de ce travail a constitué la production d'une sorte de fichage donnant les descriptions méticuleuses ainsi que la technique de tracés de figures zoomorphes, anthropomorphes, phytomorphes, géométriques, objets et figures non identifiées. L'expérimentation du regard soumis à l'exigence de documenter les données visuelles a établi une profonde intimité avec cet art pariétale (peintures et gravures) mais celle-ci n'a pas pu aider à parvenir à une synthèse sur le plan stylistique. À chaque découverte d'un nouveau site avec des créations rupestres vont apparaître des données visuelles qui basculent le système de

¹²⁸ Niède Guidon, *L'Art Rupestre du Piauí dans le Contexte Sudaméricain. Une première proposition concernant méthodes et terminologie*, thèse de Doctorat d'Etat, Université Paris I, Panthéon Sorbonne, 1983, p. 107.

¹²⁹ À titre d'orientation, les espaces géographiques sont liés à la géologie des sierras. J'explique que le nom de chaque style a pour origine le lieu [site] où une telle figure rupestre a été aperçue pour la première fois dans la région du Parc national Serra da Capivara et les environs. Selon les localisations, leurs noms donnés par les habitants paysans, ont été adoptés par les chercheurs de la FUMDHAM pendant les explorations scientifiques dans le Parc et les environs lors des années 70 jusqu'à nos jours. Ceci dit et vu l'extension du territoire, la recherche est inépuisable.

¹³⁰ On suppose que « quelque chose » a poussé les groupes humains de ce style de la Tradition *Nordeste* à s'éloigner ou disparaître de cette région du Brésil.

pensée sur la classification typologique en art. Il semble que le mystère de la création demeure comme base d'inquiétude pour avancer en se retournant vers les origines.

Question stylistique

Il m'a fallu comprendre la pensée stylistique conçue par les chercheurs (chez FUMDHAM), pour pouvoir aller vers ma propre recherche. La logique du départ a cherché à fixer les références géographiques selon les indices des premières trouvailles. Par exemple, les scénarios monumentaux de la grande niche polychromique Toca Boqueirão da Pedra Furada-BPF¹³¹, où il y a les superpositions de différents styles, est éponyme du *complexe stylistique* Serra Talhada parce qu'il se situe dans la région appelée Serra Talhada.

Quand on parle de style, l'on considère une manière spécifique de peindre. Il faut dire que ces trois différents styles, on les retrouve dans les différentes régions (localisations) du Parc et des environs. Et, il faut considérer aussi qu'au total, l'espace archéologique indépendamment des indices de créations rupestres s'étendent, de nos jours, sur huit¹³² localisations, montrant ainsi une étonnante pluralité stylistique. Ce sont des conglomérats de rochers, parfois lisses ou plein de niches qui naturellement offrent leurs parois propices à pratique picturale. Les aborigènes ont choisi ces espaces-ci.

Du point de vue des thématiques et techniques de tracé, l'on considère que les scénarios rupestres suivent l'hétérogénéité géologique de la Serra da Capivara et témoignent d'une infinie exploitation expressive de formes. « Chaque ensemble résulte d'une succession d'œuvres réalisées par divers groupes à des époques différentes et pour des raisons diverses¹³³. » Reste à savoir si ces groupes humains ont vécu simultanément, s'ils ont pu échanger leurs créations ou s'ils se sont écartés à cause de conflits.

À cause d'une grande variation géologique dans la spatialité de sierras, on comprend que les scénarios rupestres, dans l'ensemble, manifestent des différences stylistiques. De même qu'ils montrent l'aspect personnel entre les auteurs, il existe des

¹³¹ Abréviation BPF, l'endroit où se trouve l'amphithéâtre Pedra Furada, mentionnée à la p. 30. Nous en reparlerons par la suite.

¹³² Je cite : Serra da Capivara, Serra Talhada, Serra Branca, Serra Vermelha, Gongo, Jurubeba, Perna et Serrotes, la dernière se trouve en-dehors du Parc.

¹³³ Anne-Marie Pessis, *Imagens da Pré-história – Images de la Préhistoire, op.cit.*, p. 208. L'auteur offre une profonde réflexion contextualisant son point de vue d'anthropologue visuelle sur l'activité humaine dans le contexte de l'art rupestre de la Serra da Capivara.

caractéristiques différentes dans la maîtrise technique parmi les propositions picturales. Et, on constate depuis ce temps primordial comment l'autonomie créatrice surdétermine le caractère esthétique du vivant en ce qui touche le besoin humain d'affirmer un geste propre. Ce qui permet de contempler dans les trois propositions stylistiques, *Nordeste*, *Agreste et Géométrique*, une vaste diversité de goûts donnant forme plurielle à l'imagination des figures.

Considérant cette spatialité, on constate que les figures dites de la Tradition *Nordeste*, la plus ancienne, est très présent dans le nord-est brésilien, guidant les chercheurs à croire que la région de la Serra da Capivara serait l'origine même de cette tradition. Vu que l'activité ludique des groupes humains signale une longue temporalité, durant laquelle s'exprime un changement évolutif d'environ 6 000 ans. Il n'est pas été pas encore possible de trouver une explication sur la disparition silencieuse¹³⁴ de ce période de la Tradition *Nordeste*, qui couvre les parois avec des gestes très souples. On retrouve également beaucoup de figures aux multiples postures, apparemment statiques, car la force expressive pousse le geste à l'extrême d'une action de mouvement. Telles figures sont considérées comme faisant partie de la Tradition *Agreste*¹³⁵.

3. Comment penser une évolution esthétique ?

Du point de vue de l'évolution, la première hypothèse serait que les thématiques mettent l'accent sur les sujets les plus simples. Comment juger la simplicité ? Il faut établir des concepts qui seront les nôtres, par rapport à nos habitudes. Si l'on considère que le caractère ludique se transforme peu à peu, montrant la diversification des contenus et des techniques de tracé, nous ne pouvons qu'interroger : comment l'ensemble de la Tradition *Nordeste* s'étend vers la pluralité de plus en plus étonnante de styles ou modes d'expression.

¹³⁴ De même est arrivée avec la culture du peuple Maya, une civilisation marquée par la haute connaissance astronomique, vu les monuments dans les sites archéologiques à Palenque et à Xoxicalque, au Mexique. Mes recherches autour d'*archéogestes* m'ont conduite aussi à visiter le monde mythique d'autres cultures. D'où ma création chorégraphique *Viajante da Luz*, qui a recherché l'expression d'un corps incarné, comme les figures pétrifiées, sculptées dans l'architecture des temples. Une étude axée sur la genèse du temps « Les châteaux du temps », comme le décrit le calendrier Maya.

¹³⁵ Surtout en tenant compte des grands anthropomorphes qui semblent accentuer une sorte d'intrusion dans les compositions collectives. Guidon pense que cette tradition se situe entre 10 500 et 6 000 ans, cf. Solange Bastos, *O Paraíso é no Piauí. A descoberta de Niède Guidon*, Rio de Janeiro, Família Bastos, 2010, p. 106.

Les archéologues parlent sur une forme de représentation de la danse, à mon avis le mot danse reste imbriqué à un concept qui est le nôtre. Si c'était une « danse », elle se traduirait par un acte vif de transcender la vie. L'intéressant c'est ce que dit Pessis : « [...] des mises en scène qui cachent les identités dans des danses ou des jeux apparemment sans utilité¹³⁶. » En fait, elle explique (dans ses premières recherches) qu'au départ, les auteurs avaient valorisé l'image du groupe et développeraient vers l'inverse de formes, intensifiant l'individualité des figures. Pourrait-il signifier que dans les scénarios plus anciens, l'imaginaire fut plus sensible à représenter l'image du collectif que l'expression du Moi ?

On joint l'hypothèse que je cherche à expliquer sur le geste de l'origine, il serait basé sur une tension dans l'image du temps. *Comme un élastique, plus on étire la pensée en arrière, plus on avance vers le sentiment de dissolution de l'individu qui se fond dans l'imagerie de l'ensemble.* L'existence plus primitive serait celle des aborigènes, je le redis : « Je rêve avec la terre, pas avec moi-même. »

Pessis propose qu' « il est aussi possible de constater le passage d'un registre graphique de nature ludique à un registre ayant comme but la communication sociale¹³⁷. » Cette exploitation visuelle impose qu'on devient de plus en plus intime avec les multiples créations rupestres. Et pour situer les indices picturaux des postures et des gestes plus universels à notre compréhension immédiate, du point de vue de la communication, l'auteur considère que les mises en scène des groupes humains de la Tradition *Nordeste* entremêlent les modalités visuelles entrecroisant infiniment les trois exemples stylistiques :

1. Style *Serra da Capivara* met en l'évidence les scénarios rupestres avec des thématiques donnant priorité à la souplesse des traits, aux scènes quotidiennes figurant la vie collectif, aux postures plus fluides, disons un « style permissif » ;
2. Style *Serra Branca*, les auteurs des scénarios rupestres avaient peint un « style restrictif », plus symbolique, formes plus élaborées, où le corps des figures est enrichi de traits géométriques ;
3. *Complexe stylistique Serra Talhada*, entre ces deux styles, apparaissent des figurations considérées comme « style de transition », où on retrouve une énorme variation stylistique.

¹³⁶ Anne-Marie Pessis, *Imagens da Prehistória – Images de la Préhistoire*, op.cit., p. 197.

¹³⁷ *Idem.* p. 261. Le point de vue de l'auteur amène à comprendre que la tendance de la fonction fabulatrice produit une évolution de nature à créer un code identitaire.

Ce sujet a été largement étudié et publié par les spécialistes d'art rupestre de la Serra da Capivara. Je l'illustrerai en mettant en relation les explications introduites auparavant avec les images choisies. Pour penser à ces trois styles, comme une forme établie pour étudier les groupes humains, les chercheurs se fondent sur le support archéologique composé d'éléments picturaux très divers. Or, il est impossible scientifiquement de donner une précision sur les codes de la vie sociale des groupes qui ont laissé ces traces rupestres. Et s'il n'est pas possible de déchiffrer les scénarios rupestres, reste possible pour les chercheurs de faire une analyse basée sur les traits d'identification des composantes du système visuel de chaque groupe et les règles d'exploitation du monde sensible.

Le style *Serra da Capivara* est très recherché à cause de la diversité des figures gestuelles de la Tradition *Nordeste* et aussi parce qu'il est considéré comme le plus ancien¹³⁸. Il est reconnu par la dynamique et l'intensité du tracement des figures en mouvement. De telles figures sont aussi retrouvées en grande expressivité dans le *complexe stylistique* Serra Talhada, qui correspond à une autre région du Parc. À vrai dire, les peintures de Tradition *Nordeste* se retrouvent partout dans la Serra da Capivara et aussi dans des sites en-dehors du Parc. Les auteurs se sont sans doute déplacés, utilisant l'apprentissage de l'art pour marquer une présence. Il y a des mises en scène qui se répètent et, dans la densité des motifs rupestres, on retrouve plusieurs scènes de chasse, sexualité et, en raison de la grande expressivité des figures en mouvements, ce que les chercheurs identifient comme des danses rituelles et des rites. Il existe des figures qui sont pourtant uniques car on ne les voit qu'une seule fois. [Nous y reviendrons dans la partie 2]. Les études de la FUMDHAM ont suggéré une logique de l'évolution, il est possible d'analyser le changement des tracés plus élaborés et la variation de mesure dans l'ensemble de figures montrant une recherche de singularité. En revanche, les scénarios rupestres offrent une cohérence avec les caractères propres à telle ou telle tradition. Est-il possible d'imaginer que les groupes humains aient cherché à définir leurs identités culturelles en mettant l'accent sur un style particulier ?

Les peintures du début de la Tradition *Nordeste* se caractérisent par un des formes arrondies, riches en mouvements et gestes où le récit exprime une temporalité dans

¹³⁸ Les peintures rupestres datent de 12 000 à 6 000 ans avant notre ère. Pour notre recherche d'expressivité, l'ancienneté ne doit pas être prise en compte s'il était question d'une étude purement scientifique afin de situer des groupes humains dans le temps. Il s'agit plutôt de libérer la trace datée pour recevoir les impressions telles que nous les ressentons au présent. La vraie signification du contenu visuel, symbolique ou emblématique, a été malheureusement perdue dans le temps.

l'action. On observe dans l'évolution des thématiques liées à cette tradition des scènes de groupe, où les figures humaines sont représentées avec des animaux et scènes de danse au tour d'un arbre¹³⁹, qui composent un rituel de la vie collective. Il faudrait avoir à l'esprit les grandes distances entre les conglomérats des sierras pour imaginer qu'il y a eu une recherche sensible des plus beaux lieux pour la pratique artistique, éventuellement liée à des rites corporels.

La diversité esthétique tout au début de cette tradition se concentre surtout dans la région Desfiladeiro da Capivara¹⁴⁰. Il m'a fallu un long temps de recherche pour développer l'intimité du regard capable de différencier la qualité technique des tracés étudiée initialement par Pessis¹⁴¹ pour classifier les différentes traditions. Cela implique aussi de connaître bien les régions du Parc pour pouvoir identifier les récits et les abstractions stylistiques dans l'immense corpus de créations rupestres. On comprend qu'il y a eu une évolution dans l'élaboration de figurations se multipliant de plus en plus parmi les scènes. Saisir la logique de ce passé archéologique constitue l'effort des chercheurs jusqu'à nos jours.



Fig. 23. Région du Desfiladeiro da Capivara, PNSC. © LdoC.

Assez initiatique du point de vue ancestral, le Desfiladeiro¹⁴² da Capivara est avant tout un point de référence pour la recherche de Niède Guidon sur l'arrivée des groupes humains dans cette région du Brésil. Cette souplesse doit être là aussi pour refaire les chemins qui amènent au moins aux sites proposés par le circuit touristique [en annexe]. *L'organicité de l'intellect joue la puissance créatrice dans les conditions de*

¹³⁹ Sont multiples les scènes qu'on peut considérer comme expression de la danse à cause des attitudes des bras et jambes qui engagent le corps dans les figures en mouvement. D'ailleurs la danse est un élément fondateur de la culture aborigène du Brésil.

¹⁴⁰ L'accès officiel à cette région est par la BR-020, 7 km de Coronel Jose Dias. Circuit touristique très agréable, avec le chemin entre les grands arbres natifs rend possible au visiteur d'échapper un peu à la chaleur et de cheminer sur divers sites dans une journée. Voir les cartes dans les Annexes.

¹⁴¹ Cf. La thèse de Doctorat d'Etat d'Anne-Marie Pessis, *L'art rupestre préhistorique : premiers registres de la mise en scène*, Université Paris X, Nanterre, 1987.

¹⁴² Desfiladeiro, qui signifie une gorge, est un chemin étroit formant une sorte de corridor entre les vallées des sierras.

l'imprévisibilité de l'existence.

Qu'est-ce qui a frappé Niède Guidon dans sa première visite de terrain en 1970 ? Elle était invitée sur le site Toca do Paraguaio¹⁴³, qui attendait un regard scientifique devenir une référence archéologique. Situé dans cette région appelée Desfiladeiro da Capivara, où se concentrent les sites avec des peintures icônes de la Tradition *Nordeste* et que les chercheurs de la FUMDHAM ont nommés style Serra da Capivara. Il ne faut pas radicaliser la réflexion stylistique car dans les sites de cette même région on constate aussi la présence des figures considérées de la Tradition *Agreste* et *Géométrique*. Il est important aussi de penser que la Tradition *Nordeste* a suivi une évolution stylistique, multipliant les créations infiniment.



Fig. 24. Toca do Paraguaio, détail. Région du Desfiladeiro da Capivara–PNSC. © LdoC.

Ci-dessus : dans la diversité de motifs classifiés dans la Tradition *Nordeste*¹⁴⁴, on remarque désormais la disproportion dans la relation entre les petites figures humaines et l'animal. De plus l'organicité s'exprime dans la souplesse du geste, soit les scènes de groupe ou les figures isolées. Cette grande niche est recouverte de figures, d'une part, la paroi lisse et d'autre part une formation irrégulière. Tout l'espace est peuplé de scènes diversifiées avec des figures humaines et animaux, les gestes expressifs se mélangeant dans les scènes de chasse et d'autres images mystérieuses.

¹⁴³ Le travail de fouilles dans ce site a permis la découverte de deux squelettes datés de 8 670 et 7 000 ans avant notre ère.

¹⁴⁴ Selon Pessis explique dans *Images de la Préhistoire*, c'est le réalisme du récit visuel et aussi le corps de la figure complètement remplie de couleur qui caractérise, dans la Tradition *Nordeste*, les motifs considérés les plus anciens.



Fig. 25. *Idem*. Détail : figure grosse tête.

Ci-contre : Comme la figure grosse tête ou œil vide, qui me plait bien [à côté fig. 25], elle se détache par sa taille et aussi la composition géométrique singulière comme un symbole [grand œil] qui nous regarde.

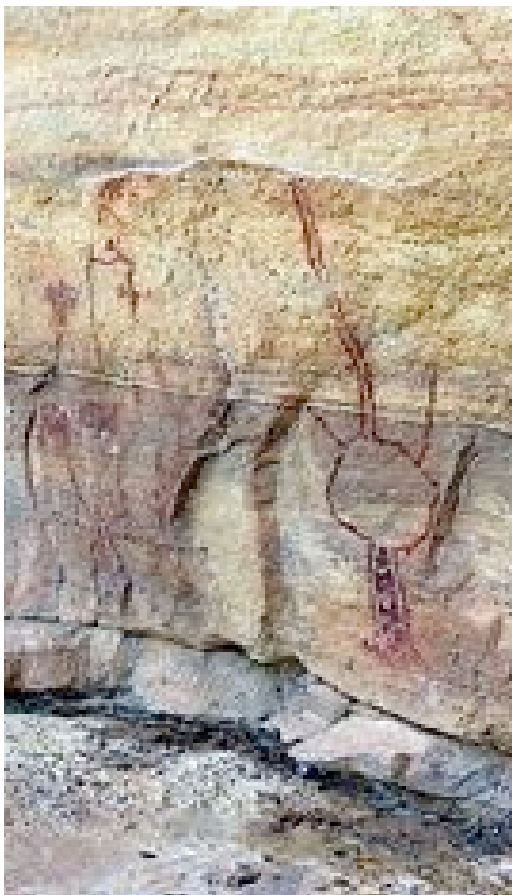


Fig. 26. *Idem*. Une évolution stylistique, peut-être inachevée ?

Ci-contre : À la fin de la paroi qui donne sur un abîme, au-delà de la limite fixée par la passerelle, j'ai grimpé avec la peur de me perdre dans l'aventure du regard pour enregistrer cette étrange figure au milieu des autres qui suggère une évolution stylistique, peut-être inachevée, le dessin est vide à l'intérieur du contour de la composition [fig. 26]. A côté [fig. 27], à l'extrémité du rocher, on retrouve une scène de chasse typique de la Tradition *Nordeste*. La dynamique de l'attaque est bien montrée dans une relation avec les animaux en bas, on trouve une utilisation intuitive du rocher donnant à la figure de l'anthropomorphe avec la jambe d'attaque un appui imaginaire.



Fig. 27. *Idem*. Détail en haut : scène de chasse, détail de la fig. 26.

Le style *Serra Branca* se trouve dans une région très éloignée, où se concentrent environ 200 sites archéologiques¹⁴⁵ dont la plupart sont encore difficiles d'accès. Située à 33 km de São Raimundo Nonato, où se trouve le Museu do homem Americano¹⁴⁶ et les laboratoires de la FUMDHAM, cette région du Parc est ouverte au public depuis 2008. Grâce à une infrastructure de routes et signalisation pour les voitures, à des escaliers et passerelles les visiteurs peuvent

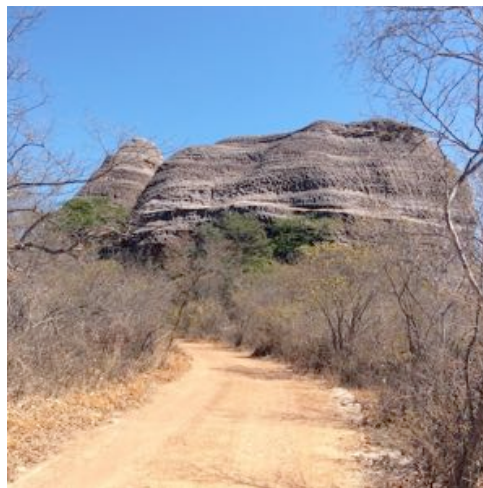


Fig. 28. Région Serra Branca–PNSC. © LdoC.

découvrir les 17 sites archéologiques absolument surprenants. Nous allons revenir sur cette région qui m'a beaucoup marquée à différents moments de mes recherches de terrain.

Entre les sites archéologiques exceptionnels qui gardent les créations rupestres, nous verrons la Toca da Extrema II. Ce territoire, aujourd'hui aride, a été l'objet d'une intense pratique de l'art rupestre considéré comme plus récent, estimé à 6 000 ans av. J.-C. Et à cause des particularités stylistiques retrouvées dans ce grand territoire, il est appelé style Serra Branca. Par ailleurs le style Serra Branca engendre une accumulation stylistique qui sature les parois avec des figures très élaborées y compris des peintures abstraites et des gravures, nous reviendrons dans la partie 2. L'étrangeté de ce site [fig. 29], un abri sous roche, s'exprime dans une sorte de débordement esthétique. Dans la simplicité il y a du fantastique. Les figures provoquent un sentiment de confusion par leur plasticité agressive. On peut percevoir la force du chamanisme dans la pratique de la création visuelle qui rend l'atmosphère du lieu très dense. Les peintures peuplent tous les espaces à l'intérieur de la grotte et se prolongent sur rochers qui les entourent.

Dans cette grotte on peut ressentir les gestes très puissants, grâce auxquels vibrent les états de vie intense. On comprend qu'il y a eu une accumulation de pratiques

¹⁴⁵ Cf. Dans la thèse de Doctorat de Cristiane A. Bucu, nous y reviendrons.

¹⁴⁶ Le Museu do Homem Americano expose au public en ensemble de données archéologiques : squelettes, urnes funéraires, pierres taillées, céramiques et objets obtenus durant les travaux de fouilles dans la Serra da Capivara et les environs. Ce qui représente 40 ans de recherche de la FUMDHAM.

picturales jusqu'à saturation des impressions visuelles. Il faut imaginer qu'en 1973, quand ce site fut découvert par les chercheurs, les peintures étaient très abîmées¹⁴⁷.



Fig. 29. Toca da Extrema II, gros plan de la niche. Région Serra Branca–PNSC. © LdoC.

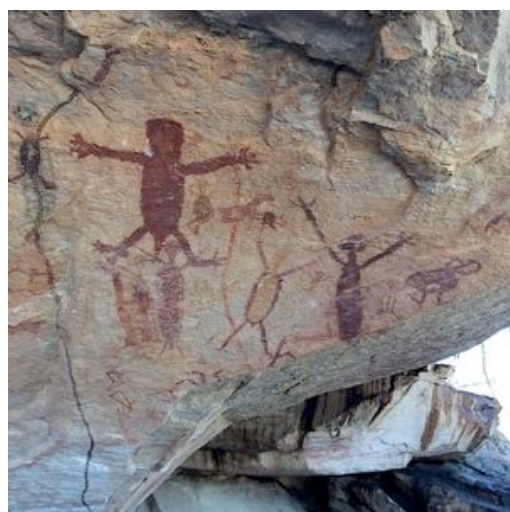


Fig. 30. *Idem*. Détail : la figure rouge, bras ouverts exemple Tradition Agreste.



Fig. 31. *Idem*. Détail : scène d'un groupe autour d'un arbre.

Ci-dessus : L'atmosphère renvoie à la pratique du chamanisme. La figure rouge, bras ouverts [fig. 30 à gauche] est un exemple de la tradition Agreste. Les traits épais alourdissent l'expressivité de la présence. La variation de couleurs, comme le jaune ocre, apparaît dans plusieurs figures, mais la majorité est rouge. Dans ce climat bizarre, très chaud, se détachent aussi des petites figures et des compositions de groupes alignés, et la célèbre scène d'un groupe autour d'un arbre [fig. 31], un motif emblématique qu'on retrouve dans d'autres sites, comme un rite collectif caractéristique de la Tradition *Nordeste*.

¹⁴⁷ Il a fallu un long travail de récupération des peintures. Il y avait 4 blocs avec des gravures trouvées à l'intérieur de l'abri qui ont été abîmées du fait de la réaction du sel avec l'arénite et pour les protéger, ils sont été déplacés au Museu do Homen Americano – FUMDHAM. Les données ont été datées entre 3 350 à 1 420 ans av. J.-C.

Ci-contre/dessous : Dans la diversité des styles s'exprime aussi la complexité du phénomène d'appropriation de l'espace par différents groupes humains, vu les empreintes de mains [fig. 32]. Le geste d'empreinte de la main exprime aussi un désir de fixer la présence pour l'avenir, devenir éternel, peut-être. On peut aussi voir parmi quelques figures non identifiables, certaines tentatives d'abstractions de couleur bleu foncé, qui montre un triangle et des lignes verticales [fig. 33] ; c'est une autre approche esthétique, vers la création graphique ou graffiti.



Fig. 32. *Idem*. Détail : empreintes des mains. *Idem*.

La nature de l'être humain ne recherche pas toujours la beauté mais plutôt le sentiment d'altérité qui favorise l'instinct à forger une deuxième image de soi, dans laquelle il est possible d'apprendre sur la diversité du monde.



Fig. 33. *Idem*. Détail : motifs grafitti.

Ces images assez puissantes me donnent l'impression que les ancêtres ont cherché à exprimer les instants de la vie, la force même d'une acceptation ou non de l'autre. On peut imaginer une contrainte à vouloir tracer une appartenance au monde. Le fait de dénuder ses sentiments aurait-il une relation avec le fait de s'approprier le lieu ? Ou bien, serait-ce une question d'amour-propre ? Créer une image de la vie serait se mettre à l'épreuve, me semble-t-il. Une angoisse profonde face à la vie pourrait-elle amener à livrer une multitude d'images ? C'est ce geste qui poétise la pierre immuable mais qui pourrait être anachronique lorsqu'on le retrace au fur et à mesure qu'on le recherche.

Le *complexe stylistique* Serra Talhada se trouve dans une région de grande importance archéologique à cause de la découverte de Niède Guidon¹⁴⁸ dans le site Boqueirão da Pedra Furada-BPF, qui a changé l'histoire de l'origine de l'homme américain. Nous y reviendrons dans la partie 2. Je propose pourtant un autre exemple, le site Toca do Caldeirão do Rodrigues I, parce que la multiplicité des styles picturaux qui surdétermine ce complexe stylistique est très frappante. Les travaux de fouilles actuelles ont permis de situer une datation qui remonte à 18 000 ans¹⁴⁹. Or, cette tradition, comme je l'ai expliqué auparavant, est



Fig. 34. Circuit Caldeirão dos Rodrigues. Région Serra Talhada–PNSC. © LdoC.

d'habitude située entre 9 000 et 8 000 ans av. J.-C. L'intensité du lieu invite à marcher dans les sierras qui se situent dans le même circuit que celui de la Toca de Cima do Fundo do BPF, voir pp. 76 à 78 [fig. 21-22]. Mettons en valeur la sensualité des trajets idéalisés selon la forme naturelle déjà donnée par les rochers. On vit une aventure archéologique guidée par les aménagements qui viabilisent l'accès aux sites.

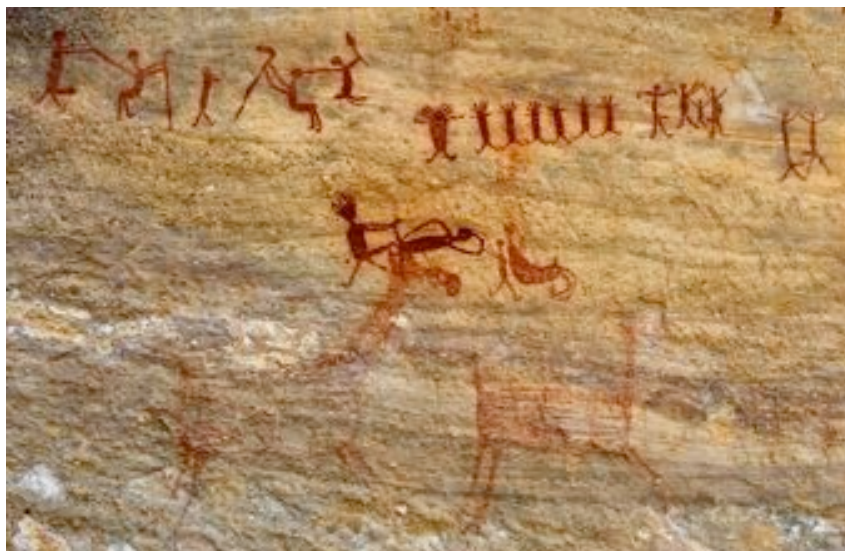


Fig. 35. Toca do Caldeirão dos Rodrigues I. Région Serra Talhada–PNSC. © LdoC.

¹⁴⁸ Il y a une séquence de plus de 30 datations de vestiges de charbons trouvés dans les couches archéologiques distinctes, la plus ancienne étant de 50 000 ans par le C14 [Carbone 14] et de 100 000 ans par thermoluminescence, méthode appliquée aux cailloux qui ont été brûlés. Cf. Archives FUMDHAM.

¹⁴⁹ Elizabete Buco, *Turismo arqueológico. Região do Parque Nacional Serra da Capivara – Archeological tourism. Serra da Capivara National Park Region, Piauí, FUMDHAM, 2013, p. 91.*

Ci-dessus / ci-contre : Ce scénario présente une composition de scènes avec des narratives distinctes, donnant ici, un exemple de la Tradition *Nordeste*¹⁵⁰. La spatialité s'exprime selon la temporalité d'actions. Au centre du scénario se détache une scène de sexe, à côté du couple encore d'autres figures. En superposition¹⁵¹ au-dessus de la figure du couple, il y a deux animaux peints selon le style plus géométrique, pourtant très dynamique¹⁵² [fig. 35, détail fig. 36]. À la gauche [en haut], on peut voir une scène de punition¹⁵³. Puis vers le haut, à la droite, sept figures alignées, portent une coiffe peut-être de plumes. Tout au fond s'exprime une légèreté corporelle, la notion de tridimensionnalité crée une autre scène avec quatre figures, où l'une est plus petite (fait penser à une famille) et plus avant, deux figures masculines avec les bras ouverts.

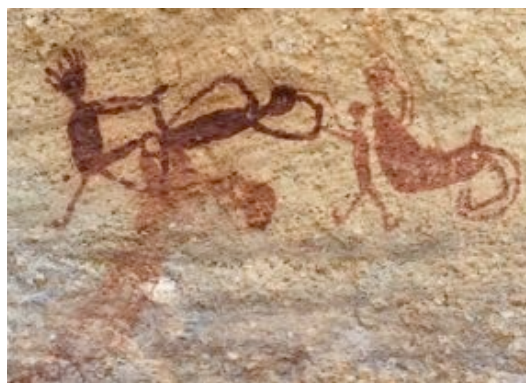


Fig. 36. *Idem*. Détail : scène de sexe superposant la tête de l'animal.

Une analyse de l'évolution des formes de représentation s'est élaborée doucement, fondée sur l'augmentation des choix esthétiques dont les significations ne sont pas toujours évidentes. D'ailleurs, comme je le propose, *la signification nous échappe*. C'est alors pour donner ouverture à la recherche d'expressivité qui permettrait de recréer la création, de répéter *l'irrépétibile*, de faire durer la mémoire du geste de l'origine.

Question de superposition

La superposition joue un rôle excitant dans la composition de mises en scène pour la recherche du regard sensoriel, qui ne s'occupe pas de décoder les tracés mais de pouvoir recevoir les impressions. En revanche, le fait de sentir n'est pas libre de pensées, au bout d'un moment d'observation sur l'image en superposition, celle-ci suscite des questions. C'est là que l'esprit interroge l'opacité du temps, quand l'art a été l'outil pour exprimer la présence.

¹⁵⁰ Dès la Tradition *Nordeste*, les peintres font figurer le phallus dans l'image humaine différenciant le sexe.

¹⁵¹ La superposition est très courante, et suscite diverses réflexions stylistiques sur le plan des traditions pour situer les groupes humains dans le temps.

¹⁵² Si c'est le couple qui se superpose à la tête du cerf, l'hypothèse de typologie de trace qui considère les formes plus souples, arrondies, comme plus anciennes ne fonctionnerait plus.

¹⁵³ Si on comprend que la figure de l'homme est marquée par un phallus, j'imaginerais que les deux figures victimes sont deux femmes. Ce motif est unique dans l'art rupestre de la Serra da Capivara. Il y a très peu d'autres scènes exprimant la violence ou des conflits ou des guerres.

En effet, l'étude stylistique des scénarios rupestres est très complexe. Il demande des compétences spécifiques dans ce domaine scientifique. Pourtant, les explications qui sont fournies ici, consistent à introduire brièvement l'esprit des idées fondatrices, qu'il ne faut pas négliger. Par exemple, la Tradition *Agreste*, style considéré initialement comme plus récent, souligne des figures isolées de grandes tailles qui expriment une sorte d'agressivité sous la forme « d'intrusion culturelle¹⁵⁴ » s'entrecroisant durant un certain temps¹⁵⁵. Sans oublier le style géométrique, aussi vu comme style intrusif, qui apparaît au milieu des traditions *Nordeste* et *Agreste*. Sont moins nombreuses mais aussi étonnantes,



Fig. 37. Toca da Externa II. Détail : superpositions des figures. © LdoC.

les gravures très expressives, multiples compositions qui dégagent la force condensée des signes¹⁵⁶, ce que Bachelard traduit par « la mémoire d'immémorial¹⁵⁷ » exposée à un avenir.

Ci-dessus : Les diverses superpositions, comme la figure longiligne géométrique, rejoignent le style Serra Branca et le bonhomme rouge semble plutôt de la Tradition *Agreste* [fig. 37].

Chronologiquement, les données du début, qui ont montré les figures de Tradition *Agreste* recouvrant les *Nordestes* se contredisent. Dans une autre région (de style Serra Branca), le site Toca do Morcego, un magnifique scénario rupestre, révèle des gravures superposant les peintures, nous y reviendrons dans la partie 2. C'est un autre argument pour penser que la Tradition *Agreste* n'est pas plus récente que la Tradition *Nordeste*, mais que ces deux traditions se croisaient.

¹⁵⁴ Anne-Marie Pessis, *Imagens da Prehistória – Images de la Préhistoire*, op.cit., p. 255.

¹⁵⁵ *Idem.* p. 214 : « Selon les données disponibles, la Tradition *Agreste* aurait disparu il y a 2 mille ans. »

¹⁵⁶ Cette mémoire chez Bachelard serait un dispositif canalisateur /transmetteur de sens et de pensées. Le mot *signe* est compris à ce propos, comme l'ouvert. Du point de vue du « structuralisme le signe ne fait pas sens : il n'est pas symbole. » Au-delà de fixer l'information, certains anthropologues lui accordent un caractère visuel *représentatif*. Cf. Pierre Bonte et Michel Izard, *Dictionnaire d'ethnologie et d'anthropologie*, Paris, Quadrige/PUF, 2013 p. 666.

¹⁵⁷ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op.cit., p. 88.

Parce qu'il y a une remarquable évolution de la perception dans l'art rupestre, plusieurs questions sur les traditions se posent actuellement. Durant ma dernière recherche de terrain en 2016, j'ai compris que les questions stylistiques autour des figures sont en questionnement permanent. Les chercheurs chez FUMDHAM ont abandonné la rigueur en ce qui concerne les classifications antérieures, à cause des nombreuses découvertes de nouveaux sites archéologiques comportant des peintures et des gravures¹⁵⁸ qui bouleversent la question de la classification stylistique. D'où la nécessité d'autres regards pour l'étude des traces dans le contexte géographique lié à l'étude des migrations des premiers peuples cachés dans le *Nordeste* brésilien. Il faut aussi une analyse purement esthétique et théâtrale de l'ensemble de la représentation des gestes du corpus rupestre.

En effet, la logique de successions dans le temps ne fonctionne plus, dès que l'étude de datation des fouilles dans la Serra da Capivara prouve qu'il y a eu une superposition de styles ou bien un croisement de temporalités¹⁵⁹. Par ailleurs, des caractéristiques picturales nouvelles incitent les chercheurs à envisager la présence d'autres ethnies, étant donné que les traces ne rentrent pas dans la classification initialement établie. Ces artistes ont recréé leur vision de la vie collective avec la nature et à un certain moment serait arrivée une transition importante entre les traditions. Mais le but de notre *archéologie de l'expression* n'est pas d'approfondir la recherche sur le plan historique des traditions. Notre quête questionne la trace et cherche à répondre à des questions, mais l'intérêt porte sur la mémoire derrière les registres matériels, c'est-à-dire sur l'impalpable.

La singularité de cette recherche dans le domaine de la création dans la Serra da Capivara embrasse la matière primitive *d'archéogestes*, partant de l'idée que la mémoire s'exprime sans cesse derrière le temps indissociable du présent. Pourtant, s'approprier des scénarios rupestres pour une *archéologie de l'expression* diffère de l'archéologie traditionnelle qui vise à reconstituer la vie de l'homme de la « préhistoire », à travers l'analyse des vestiges de la culture matérielle en corrélation avec le contexte environnant. Dans ce propos, la chronologie (datation) est importante car nous pouvons relier les informations tirées des traces avec le temps et l'espace. Elle

¹⁵⁸ Voir dans l'avant-propos sur les recherches de l'archéologue Eric Boëda, p. 30, note 39.

¹⁵⁹ C'est difficile d'assurer l'exactitude de datation autour de peintures rupestres, car les pigments ne sont pas une donnée absolue. Il faudrait un travail de fouille en chaque niche pour rechercher en profondeur.

s'emploie à remonter dans les temps les plus anciens pour prouver l'importance scientifique des pistes de l'humanité.

Le regard sensoriel

Qu'est-ce qui fait qu'un geste devient la trace de mémoires anciennes ? D'abord, il me semble important de privilégier une pédagogie du regard sensoriel qui serait, à la fois, inclusive et sélective afin de ressentir *quelque chose* entrecroisant passé-présent dans la vibration de ces manifestations des ancêtres. Il est nécessaire que le regard de l'observateur se laisse prendre par la totalité des informations visuelles mais, il faut aussi un regard tranchant, qui découpe les figures, en se penchant sur les détails. Les postures montrent la richesse du monde perceptif, figuré dans l'acte de tracer dans la pierre les très petites figures des gestes dansés.

La thèse de Cristiane Bucu¹⁶⁰ propose un nouveau point de vue sur l'Art rupestre, après avoir consacré des années de recherche à la Serra da Capivara. Avec l'auteur j'ai pu établir un dialogue intime sur les questions autour du phénomène du geste dans la figuration rupestre pour comprendre de façon plus ouverte, autrement dit, indépendamment des concepts analytiques des traditions fixées au Brésil. Au-delà de la vision qui explique l'Art rupestre comme pré-écriture, je souhaite valoriser la création au sens art et vie¹⁶¹ pour défendre ce qu'on peut exprimer car nous sommes empreintes du vécu.

Sans vouloir l'arbitraire du regard sensoriel dans l'absolu, ma théorisation dans cette recherche fait appel aux enjeux de perception de la durée pour unifier et organiser les expériences de connaissance, avec la perception agrandie du changement comme le propose Bergson. C'est-à-dire « le changement indivisible¹⁶² » dans le flot de mes perceptions. Le regard sensoriel qui peut, d'une part, vider la nécessité d'une logique de classification dans le temps et d'autre part peut libérer les aspect positifs de la création,

¹⁶⁰ La thèse de Doctorat de Cristiane de Andrade Bucu, *Arqueologia do Movimento. Relações entre Arte Rupestre, Arqueologia e Meio Ambiente, da Pré-história aos dias atuais, no Vale da Serra Branca. Parque Nacional Serra da Capivara, Piauí, Brasil*, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, Portugal, 2012. La recherche dévoile la beauté géomorphologique du lieu, elle met en valeur en 4 mouvements les déplacements de peuples selon le contenu thématique, configurant 10 000 figures rupestres de 200 sites archéologiques.

¹⁶¹ Cf. Dans mon travail de Master 2 : *Un Rêve de Rituel*, *op.cit.* [En ligne] disponible sur le site : [<http://www.danse.univ-paris8.fr>].

¹⁶² Henri Bergson, *La pensée et le mouvant – Essais et conférences* [1934], sous la direction de Frédéric Worms Paris Paris, Quadrige/PUF, 2009, p. 162.

prenant le mot « distrait » de Bergson pour dire ainsi : « L'Art suffirait donc à nous montrer qu'une extension des facultés de percevoir est possible¹⁶³. »



Fig. 38. Toca do Caldeirão dos Rodrigues I, PNSC. Motif de capivara géométrique. Recherche sur le terrain, 2016. © Nestor Paes Landin Neto.



Fig. 39. *Idem*, détails anthropomorphes géométrisés. © LdoC.

Ci-dessus : On peut percevoir dans ce site une forte évocation de capivaras montrant la richesse de géométries dans la composition de la figure de l'animal icône du lieu [fig. 38]. Les deux anthropomorphes, figures mythiques déguisées [fig. 39], sont particulièrement théâtrales et caractéristiques du style Serra Branca. La petite figure qui semble sortir de l'image à droite est très curieuse parce que le style est différent, je me demande si elle existait déjà ou si elle fait partie d'une idée du même auteur ? La mise en relation entre le grand et les petites figures anthropomorphes peut indiquer la participation des enfants dans la création de figures.

Nous allons suivre ce chemin dynamique qui aide à expliquer l'importance de prendre distance de la réalité pour comprendre comment « le passé fait corps avec le présent¹⁶⁴. » Je souhaite faire une archéologie plutôt sensorielle qui différencie notre but de la création artistique, telle qu'elle s'engage d'une autre manière avec les *poussières d'états* de gestes. D'ailleurs nous souhaitons une archéologie qui étudie la puissance de la sensation que procure le passage des gestes dans l'image-temps, *palimpseste* de la création. Sachant que l'artiste creuse ses questions pour retirer des substances conceptuelles qui seront vécues, il va vivre ses questions dans la profondeur des sensations de *quelque chose* qui se met à vibrer dans le temps et en nous-mêmes.

¹⁶³ *Idem*. p. 150.

¹⁶⁴ Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, *op.cit.* p. 22.

Les données visuelles favorisent, entre autres, l'étude des formes de vie avec les animaux qui ont vécu lorsque le climat était tropical humide. Certains animaux n'existent plus maintenant, par exemple les capivaras, si nombreux dans le passé, d'où le nom de la Serra da Capivara. Et c'est grâce aux habitants de cette région qui ont habité dans le Parc que la mémoire en a été préservée. Ce monde imagé suscite dans notre modernité de repenser l'être humain comme partie de la nature puisque la fabrication d'images répond à l'acte de se reconnaître.

Cette pluridimensionalité du regard qui est traversé par les sensations peut distinguer la mobilité des axes du corps, mettant en jeu la vision des réactions musculaires. Cette faculté de figurer les singularités refuse la réalité pour voyager jusqu'à la miniaturisation. Cette expérience artistique croise les impressions du présent et le vide de l'avenir et creuse nettement l'oscillation entre connaître et reconnaître, répéter et renaître. Face à l'apparence donnée par son ombre et la lumière, l'être humain découvre sa propre présence autrement, dans l'absence et devient son double, « le moteur de son propre élan¹⁶⁵. » Et voilà la naissance de la théâtralisation.

J'ai revisité ce site en 2016, avec Marisa et Mariúdes Miranda Sousa, deux anciennes élèves de danse à l'époque entre 2000 et 2004 et le guide Nestor Paes Landin. Ce qui a permis d'échanger, à un nouveau moment, d'autres points de vue entre la danse et l'archéologie¹⁶⁶, cherchant les variantes de changements de la perception dans ce monde mythique de l'expression. Un dialogue plein d'estime, partageant la mémoire liée à l'ancestralité de leurs parents, m'a fait prendre conscience des nuances sensiblement révélatrices de la stratification de la mémoire, comme un réarrangement mnésique du contexte Serra da Capivara.

La vision imagée

Peut-on stimuler physiquement en nous la mémoire qui vibre dans la trace ? On voit qu'à partir de telles créations rupestres, depuis ce temps-là, tout ce qui implique le corps propre et l'unification du corps propre en soi y compris les relations spatiales, est le sujet crucial de la recherche sur le cerveau humain dans le champ des neurosciences cognitives. Berthoz reprend de Merleau-Ponty cette pensée célèbre : « La vision est

¹⁶⁵ Jiddu Krishnamurti, *Le sens du bonheur*, [trad. de l'anglais par Colette Joyeux], Paris, éd. Stock, 2007, p. 134.

¹⁶⁶ Actuellement étudiantes en archéologie à UNIVASP – Universidade Federal do Vale de São Francisco. À ce sujet, lire entretien en annexe.

palpation par le regard¹⁶⁷. » Ce qui ne fait aucun doute c'est que le sentir pense en action. Sur ce « regard qui palpe », la réflexion de Berthoz éclaire sur le comment il est possible d'être touché lorsqu'on voit. Il analyse la fonction du regard et le croisement de sens selon les réalités *visibles et tangibles* qui sont, de fait, sans bordure. De même me semble le croisement entre sentir et penser. Nous y reviendrons à ce sujet.

Dans le processus de création chorégraphique l'on peut constater notre capacité à recréer la trace comme un double passé-présent dans lequel on peut projeter notre propre corps. Par précipitation ou *préperception*, lorsque le corps est en mouvement il canalise les *stimuli* de différentes mémoires, des habitudes fossilisées. C'est à travers la danse qu'on peut faire cette expérience en profondeur, car l'expressivité du corps est traversée par l'immédiateté des émotions. Or l'artiste est un chercheur d'émotions par excellence. Mais pour que l'émotion soit juste il faut également que la pensée soit claire. Et en cela, la faculté de visionner est parfois comprise comme l'anormalité du cerveau.

Pourtant, cette faculté de transformer une vision intérieure en idée visuelle est tout à fait humaine. Bachelard parlait de « rêve éveillé » qui aide à clarifier la pensée. Là, s'expriment les choses vivantes qui dérivent des visions imagées. Celles-ci engagent le regard sensoriel dont on parle, qui est « l'ouvert » et qui rassemble le tout. Alors de l'image-temps vers l'image-éternité, « [...] on saisira ces formes au plus près de leur actualisation dans une matière-flux¹⁶⁸. » C'est ce qu'explique Deleuze, dans *L'image-mouvement*, très inspirée de Bergson. Il met en évidence l'apport sensible de l'art en faveur de l'évolution, en évoquant la célèbre phrase de *L'évolution créatrice* : « Partout où quelque chose vit, il y a, ouvert quelque part, un registre où le temps s'inscrit¹⁶⁹. » De fait, l'idée du temps (la durée chez Bergson), s'explique par la conscience de l'ouvert, de l'esprit qui embrasse le tout. Et cette fluidité de la vie permet « [...] une persistance du passé dans le présent, et par conséquent une apparence au moins de mémoire organique¹⁷⁰. » *Voilà, le regard sensoriel du rêveur qui réunifierait les instants galopant de l'ancestral vers l'avenir.*

¹⁶⁷ Cf. Cité par Alain Berthoz dans *Physiologie de la perception de l'action*, [en ligne] disponible sur : https://www.college-de-france.fr/media/alain-berthoz/UPL2101285399948174996_AN_94_berthoz.pdf [consulté le 12.11.2016].

¹⁶⁸ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 12.

¹⁶⁹ *Idem.* p. 20.

¹⁷⁰ Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, *op.cit.*, p. 19

C'est pourquoi l'expérimentation scientifique utilise des moyens pour une sorte de fertilisation croisée, selon Berthoz. L'interdisciplinarité fertilise des hypothèses que font les chercheurs en sciences, soit avec la danse, soit avec d'autres disciplines. Notre objectif n'est pas d'expliquer mais plutôt d'alimenter ce croisement. Entre la neurologie et la phénoménologie, j'évoque Alain Berthoz pour ce qui concerne le « soi » qui « est aussi celui sur qui on raconte¹⁷¹. » Le corps, le soi ne peut pas exister sans qu'il ait la mémoire qui construit le soi autobiographique. Ce sujet touche la construction d'un corps propre ou schéma corporel qui est modifiable, selon lui. Je suis heureuse que cette thèse porte sur le domaine du corps qui, en profondeur, implique le physique et aussi l'écoute de l'impalpable.

Nos gestes contiennent le silence de notre chair qui est matière (milieu) et aussi non lieu de la mémoire créée durant l'expérience motrice. Goya et Jérôme Bosch ont aussi exprimé cette humanité en transe, colorée des gestes réceptifs, réservoirs de vie collective. Ce silence qui ouvre le corps pour l'écoute de l'invisible est précieux pour la conquête du monde sensible. Il constitue l'élan qui réoriente les émotions vers la mémoire primordiale. Ceci dit, le regard sensoriel est éveillé dans le croisement des mondes (réel et virtuel), je parle du choc entre les réalités visibles du geste et l'invisible.

Les créations rupestres montrent la recherche d'humanisation au sens de prendre la responsabilité de construire une multitude de gestes, *traceurs de la mémoire*, puisqu'ils expriment une autobiographie collective et singulière des groupes humains. Cela implique évidemment l'imagerie du corps qui rêve de soi-même en même temps qu'il expérimente sa propre réalité charnelle, biologique.

Ce lieu archéologique peut être considéré comme un vrai sanctuaire d'art puisqu'il offre la trace de cette qualité intuitive de notre humanité. Berthoz explique que nous n'avons pas cinq sens pour la construction du soi, nous avons les systèmes vestibulaires qui ne sont pas uniquement que les organes de l'équilibre mais aussi de la construction du soi. Pour ainsi mettre en valeur la proprioception musculaire et articulaire du sens dont, d'après lui, on ne parle jamais. *Et c'est en prenant en charge un engagement physique qu'on peut libérer et motiver les pensées, puisqu'elles se mettent en action de changement.*

¹⁷¹ Conférence d'Alain Berthoz sur « Empathie et l'avatar numérique », Université Paris 8, le 16.06.2016. Déjà citée en note 118.

La Serra da Capivara, *lieu-dispositif*, expose une sorte de tissage visuel, plein de geste d'une humanité oubliée. Les peintures en tant que mises en scène riches de mouvements, gestes ritualisés de la vie où l'on retrouve des figures humaines, des formes symboliques comprenant figures d'animaux, plantes et quelques objets. De plus des formes géométriques pures et d'autres non identifiables montrent l'investissement des auteurs pour tracer des formes fabulatrices. Analyser ce qui reste, les traces matérielles du passé très ancien, implique de se mettre en rapport avec ce qui fait bouger en nous « l'inconscient du temps », comme explique Laurent Olivier : « le problème essentiel, au fond, est celui de déterminer les processus en fonction desquels s'élabore cette mémoire¹⁷². » En revanche, c'est aussi important de comprendre que les créations rupestres sont en danger de se perdre. Ceci réclame une lutte politique très engagée favorisant la pérennisation de la mémoire archéologique et le développement des techniques de sauvegarde spécifiques¹⁷³ au contexte naturel, permettant aussi l'interface avec la création du présent.

Aujourd'hui, on parle de différentes mémoires. Concernant la mémoire autobiographique qui est appliquée dans la référence à soi, les émotions, l'imagerie mentale qui fait appel au regard sur soi. Alain Berthoz explique que notre cerveau est construit avec des réseaux très spécifiques. Il met en valeur l'affectivité dans l'empathie pour encoder [dans le sens d'enregistrer] les souvenirs et dans la relation avec autrui, c'est-à-dire que notre cerveau ou la mémoire, d'ailleurs, est capable d'encoder selon des référentiels très différents. On reviendra sur ce sujet au fur et à mesure que je reconstruirai les séquences des événements vécus sur le terrain. Le flux du vécu, qui est dans mon corps, va m'indiquer le chemin vif de la mémoire devant la trace et l'impalpable. *Le visible et l'Invisible* (Merleau-Ponty) coexistent ainsi dans la mémoire des multiples scénarios. Le fait de regarder et regarder à nouveau, sans les toucher, sera suffisant pour avoir la conscience du sentiment du mystère de l'animisme dans l'expression d'humanité.

¹⁷² Laurent Olivier, *Le sombre abîme du temps*, *op.cit.*, p. 107.

¹⁷³ Les 40 ans de batailles de la FUMDHAM, surtout l'énergie inépuisable de Niède Guidon, ont permis la construction d'une structure exemplaire avec, dès le début, les habitants des communautés des environs du Parc. Malgré les conflits sociaux et résistances au changement de vie, a émergé face au sous-développement de la région la proposition scientifique qui a imposé un travail remarquable de transformation. Ainsi, on constate aujourd'hui que les habitants s'intègrent dans la lutte pour la défense de cet héritage, conscients de l'importance de l'œuvre archéologique pour leur survie. En arrivant, lors de ma dernière recherche sur le terrain, en août 2016, j'ai encore été témoin d'une situation de crise, le Parc été fermé au public sans argent pour couvrir le minimum de fonctionnement et de protection.

Chapitre 3. L'ACTE SCÉNIQUE COMME PARADIGME DU CHANGEMENT

Nous allons recomposer le cheminement expressif de la recherche de terrain de 2000¹⁷⁴, en tentant de faire ressortir la mission du solo *CAPIVARA*, d'après les échos en Europe et au Brésil envers l'environnement de la recherche. Comment les implications de mon retour au lieu de la recherche de cette création chorégraphique se mettraient en relation avec l'ancestralité du milieu archéologique, c'est-à-dire dans la Serra da Capivara ?

On pourrait répondre que cette *mise en relation* constitue un mouvement ascendant et compose une étape d'interpellation et de déroulement ontologique du sujet de recherche. L'esprit de rigueur et de compatibilité entre en résonance immédiate désignant un *geste commun* qui va engendrer (de manière imprévisible) l'impulse - auparavant désiré - pour le développement culturel du contexte social d'une région d'exclusion. S'ajoute à ceci - non envisagé par les communautés qui entourent le Parc national - l'attractivité et la visibilité de l'expérience à travers l'art du spectacle. Plus précisément, le fait de danser *là-bas* impose un chemin de transformation, lorsque la conception de la scène de l'amphithéâtre Pedra Furada a fait éclater une série d'événements historiquement démonstrateurs de l'apprentissage, en connectant *création* et *transmission* dans la recherche artistique. Pour l'instant mon exposé se focalise notamment sur le contexte du retour de l'œuvre au *lieu-dispositif* de l'origine de la recherche. Aussi ce scénario extra quotidien crée un mouvement d'évolution par la nécessité de concevoir ce qui serait inconcevable. L'hypothèse d'expansion de l'ancien dans le contemporain a été alors fortement influencée par la cause du développement socio-politique de la région.

La relation du corps qui auparavant est venu s'aligner avec le geste du passé et l'environnement, cette fois-ci en retour s'intensifie par le fait de venir rendre la création dans le lieu mythique de Pedra Furada¹⁷⁵. L'aspect inattendu, les conséquences et les effets de la danse, sur le plan pédagogique, issus de cet événement, nous allons les développer en profondeur dans la partie 3. La recherche *art en science*, étant la perspective de la FUMDHAM, elle entre en résonance avec mon champ d'expériences et

¹⁷⁴ Considérant cet événement comme l'expérience de terrain qui a déclenché les épisodes à venir, nous en parlerons.

¹⁷⁵ L'imposante morphologie de ce site archéologique Pedra Furada, un grand rocher troué par les vents, les orages, évoque le passage du temps, l'ancestralité et inspire à voir à travers, à rêver le futur. Pour les habitants de la région et aussi pour les visiteurs, ce site est considéré comme un lieu de réactivation de la mémoire.

il s'ensuit alors une succession d'actions en faveur de l'évolution de coopérations inter/transdisciplinaires aux niveaux national et international. Ainsi, la co-construction d'un ensemble de ressources pédagogiques et de recherches devient vitale pour confronter le paradigme social. Ce qui va donner naissance aux projets *Pro-Arte* et Festival Interartes dont nous reparlerons. De sorte que rechercher implique une appropriation des dons humains, c'est-à-dire du talent créateur pour engendrer un parcours discursif entre production et réception, comme « un tout indivisé, [qui] doit être un flux plutôt qu'une chose. Par là nous préparions les voies à un rapprochement entre l'inertie et le vivant¹⁷⁶. »

1. Le retour à la Pedra Furada, en 2000

Les expériences indispensables nous arrivent de manière improbable. Le chercheur doit rester ouvert et attentif à la possibilité de jongler entre l'instinct et l'intelligence, car il aura toujours besoin d'improviser, quand un contexte inorganisé *l'attrape*. C'est ainsi que j'ai reçu en août 2000 une invitation de la part de l'archéologue Niède Guidon (directrice de la FUMDHAM) pour danser le solo *CAPIVARA* dans le site mythique de la Pedra Furada, dans la Serra da Capivara. Bien sûr, je n'ai pas hésité à revenir là-bas. Mais comment le faire ? Faut-il qu'on imagine l'imaginable, ou alors « les appels à l'imagination sont en même temps des appels à l'imaginaire¹⁷⁷. »

Retourner au lieu de la recherche me semblait un rêve ! Immédiatement, nous avons commencé à préparer les étapes par email et inventer des moyens pour rendre possible de montrer la création là-bas. L'esprit pionnier de Niède Guidon s'est aligné sur mon désir d'élargir l'accès à l'expérience fondatrice de la connaissance sensible. En effet, l'essentialité de l'expérience du retour réoriente l'ancien dans le contemporain, selon le besoin d'un esprit adéquat qui articule notre problématique de *reprise* et *passage* autour d'un geste impalpable. Il m'est venu la vision concrète qu'à travers un phénomène poétique radical on pouvait faire corps avec le Tout et ainsi fondre *art et vie*.

¹⁷⁶ Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, *op.cit.*, p. 187. Je trouve très actuelle que Bergson parle du « corps inorganisé » qui est le produit de sensations, ainsi que de l'intelligence situant la matière comme un devenir.

¹⁷⁷ Edgar Morin, *La Méthode I. La Nature de la nature*, Paris, Seuil, 1981, p. 42.

La mise en acte de cette mission d'innovation éco-culturelle est devenue le manifeste d'expériences, l'espace d'actualisation qui, en vitalisant la terre ancestrale, exprime un seul geste d'autoréalisation. Ainsi, notre recherche partage l'exploration du primordial à travers le solo *CAPIVARA*, qui se traduirait en tant qu'expression d'idées vécues lesquelles rapporteraient à cet endroit une image symbolique d'un geste total. Du coup, cette expérience pousse nous tous à en faire une épreuve théâtrale qui va créer des échos.

Cet événement culturel s'est consacré aux habitants des communautés et aux écoles de la FUMDHAM¹⁷⁸ qui entourent la Serra da Capivara. Prise par une telle expérience paradigme des changements, *je me suis mise à penser la création dans le continuum des gestes, toujours étranges mais s'exprimant à nouveau dans une sorte de bricolage de la connaissance inachevée*. Comment le geste idéalisé comme voie primitiviste pourrait-il ainsi concrétiser un *témoignage* de la conscience à la fois sociale, politique et esthétique ? D'une part, s'ouvre l'immensité d'une expérience qui m'a amenée à penser la relation des interactions entre appréciation artistique et développement humain. D'autre part, s'ouvre le sentiment intime aux éléments tragiques du contexte social considéré comme « privilégié » mais qui du coup nous change.

Comment « reterritorialiser¹⁷⁹ » le lieu de la recherche ? Pensons au sens de permettre une *reprise et passage* de l'expression primordiale de manière synchrone avec l'intentionnalité des désirs. On voulait rompre l'image de l'inertie sociale, en croyant que la force primordial du corps peut vivre l'envol poétique. Il m'a fallu répondre avec l'instinct pour habiter ce qui m'entraînait vers une immersion dans l'animalité, pour mettre l'art au service de quelque chose de plus grand.

D'ailleurs, Guidon m'a informé qu'il y avait un Studio de danse dans le Centre Culturel Sérgio Motta¹⁸⁰, qui n'a jamais été utilisé par manque de professeurs spécialisés. Alors, il serait naturel que dans cette première expérience théâtrale *là-bas*, c'est-à-dire de jouer pour les gens simples de mon pays, j'envisage des ateliers de danse contemporaine pour enfants et adolescents, pour rechercher le potentiel sensible existant chez eux. J'ai souhaité qu'au long de mon séjour se produisent des échos positifs pour

¹⁷⁸ Il y avait cinq *écoles primaires* qui fonctionnaient à cette époque sous la direction de la FUMDHAM, ayant comme but d'offrir une éducation plus engagée sur le plan écologique.

¹⁷⁹ J'exprime en ce terme la question de habiter un territoire selon la pensée de Deleuze.

¹⁸⁰ Où se trouve la Fundação Museu do Homem Americano – FUMDHAM.

activer le chemin du développement humain à travers l'art. Je pouvais sentir le début d'un nouveau cycle s'ouvrir, favorisant l'investissement de la recherche : de la création vers la transmission.

Nous sommes arrivés au Parc national Serra da Capivara, Burkhard Jüterbock (le technicien/créateur de la lumière) et moi, avec une semaine d'avance pour partager notre regard durant la construction d'une scène dans le site Pedra Furada. Durant cet épisode de terrain, les enfants – habitant les villages qui entourent le Parc – ont voulu danser avec moi, alors que leurs parents travaillaient comme ouvriers à la mise en œuvre du plateau pour fonder un amphithéâtre.

Le sentiment qui active la beauté de cette expérience a été surtout la découverte du théâtre par les communautés métisses autochtones. Le théâtre constitue le véhicule substantiel de partage des gestes, en attribuant à l'œuvre un ensemble d'expressions. En effet, j'ai pu travailler en *grattant dans l'imaginaire* à travers la nouvelle génération des héritiers du paradis archéologique, mais en réalité (à cette époque), la plupart des enfants n'avaient pas vraiment conscience de la valeur de leur héritage culturel. Alors, l'importance de mon séjour a créé une connexion ludique avec l'imaginaire ancestral, qui en même temps en s'actualisant, a redonné force et sens à mon étude qui jusque là était restée à l'état d'impressions fragmentaires.

Depuis cette époque, le lien entre danse et archéologie s'intensifie vers la création d'une voie pédagogique qui s'exprime dans la recherche persistante d'une patrie imaginaire, le corps et son archéologie. Je me suis lancée une deuxième fois dans l'aventure archéologique, *in situ*, propulsée toujours par le sentiment de ma propre origine archaïque. Dewey disait que « La révélation en Art est l'expansion intensifiée de l'expérience¹⁸¹. » Avec les conditions favorables pour absorber les impressions nouvelles, j'ai plongé dans les sites récemment découverts. Les expériences de terrain m'ont fait éprouver des circonstances plus intimes, jusqu'au point d'aller rejoindre une cohérence impliquée à une *dramaturgie de l'origine*.

À ce point-ci, la recherche déploie la problématique de l'expression, intriquée à la puissance de la mémoire qui est au-delà du géographique, lorsque créer nous invite à participer à la complexité du réel. C'est-à-dire à nous mêler au contexte spatial et aussi à

¹⁸¹ John Dewey, *A arte como experiência*, São Paulo, Martins Pontes, 2012, p. 466 : « *A revelação na arte é a expansão intensificada da experiência.* »

la problématique sociale du *lieu-dispositif* à travers lequel tout pourrait se fondre. Et à ce moment-là, je rêvais s'il n'y aurait plus un sujet et un objet, mais une expérience de rencontre sur le plan de la mémoire intemporelle qui agit et pense en dehors au-delà de la notion de temps.

C'est pourtant un contexte du paradoxe de l'immuable mais toujours changeant qui s'inscrit dans cette *archéologie de l'expression* comme un phénomène de tous les temps et du non temps. L'expression se manifeste selon une dramaturgie qui n'échappe pas à la réalité créant du paradoxe. On pourrait le démontrer par la vision trilogique de Deleuze autour de Spinoza et de la complexité de l'expression. Voici les trois dimensions à distinguer et connecter : « La substance qui s'exprime, les attributs qui sont des expressions, l'essence exprimée¹⁸². » Deleuze cherche à actualiser les notions de Spinoza mais il les rend davantage complexes et fascinantes pour moi. Par exemple le terme attribut chez Spinoza « sont des formes dynamiques et actives¹⁸³ », dit Deleuze. Puis, il crée des liaisons disant que « chaque attribut exprime une essence, et l'attribue à la substance¹⁸⁴. » L'attribut définit une certaine qualité essentielle immuable de quelque chose (substance). Ces trois aspects - attributs, essence et substance - offrent une idée-clé pour mettre en corrélation avec mes questions de *reprise et passage* du geste redonnant le *sentiment d'origine*, en les ordonnant de manière suivante :

1. Si « les attributs qui sont des expressions » ou bien verbes d'action, ils surdéterminent une qualité (essence) mise au service de l'évènement en question, au site Pedra Furada. En ceci chaque participant (celui qui prend partie) doit adopter une attitude dynamique par rapport à la trace de la mémoire collective d'une très grande histoire. Celle qui nous amène au temps des ancêtres et encore plus loin du point de vue du sentir de chacun.
2. Si « l'essence exprimée » constitue la cause, sous forme d'« *attributeur*¹⁸⁵ », et bien le spectacle de l'inexprimable (l'origine) sur le plan de la réception aura quelque chose qui en s'extériorisant nous traverse nous tous, faisant vibrer, *réactiver* la mémoire et son intemporalité.
3. Si « la substance qui s'exprime » est liée à l'essence (existence) qui s'exprimera dans la danse *CAPIVARA*, la création doit rendre service, comme dispositif scénique, pour réactiver la mémoire. Rappelons ici la figure de l'Âme *inaltérable*, qui relie du coup à la mémoire collective les expressions (attributs) de chacun comme essence (existence) exprimée, de manière qu'on s'exprimera tous à faveur de la cause globale de l'évènement de reconnexion avec la spatialité du lieu Pedra Furada.

¹⁸² Gilles Deleuze, *Spinoza et le problème de l'expression* [1968], Paris, Les Éd. de Minuit, 2002. p. 35.

¹⁸³ *Idem.* p. 36.

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ Deleuze propose l'« *attributeur* » une sorte de canal ou personnification qui va manifester l'essence qui s'exprime. Le feu qui a besoin d'un récipient, la terre par exemple, pour n'est pas se dissiper dans tous les sens.

Qu'est-ce que l'expression ? C'est l'essence exprimée ou la substance qui exprime l'essence ? Il me paraît que l'expression est le miroir de l'essence de quelque chose qu'on appellera substance. Ou alors, l'expression serait une *source* d'où la vibration de l'existence peut se manifester, faire corps, devenir. Le philosophe Michel Bernard a apporté un nouveau regard sur le corps et sur la danse contemporaine en France, dans sa thèse consacrée à *L'expressivité du corps – Recherches sur les fondements de la théâtralité* il discute « [...] l'expression [qui] se différencie de l'apparence non seulement par le contenu de sa manifestation, mais aussi par la façon dont nous appréhendons¹⁸⁶. » Il parle de la mémoire du vécu qui « réanime » les « savoirs corporalisés » par anticipation et qui risque de se dissiper par l'imagination qui à son tour va transformer la mémoire en signe, c'est-à-dire la signifier, donner une présence. Mais celle-ci ne peut devenir une vraie expression si elle est mise en représentation, ou bien s'elle est consciemment représentée. Bref, l'expression exige un travail « préalable de reconstitution par l'imaginaire¹⁸⁷ », qui implique directement l'effectivité du corps de observateur, c'est qui crée ainsi *le spectacle de la réception*¹⁸⁸ chez l'autre.

2. Le geste de l'origine dans l'instant de sa réapparition

Quelle est la pertinence entre *mémoire et création* ? Cette dramaturgie se consacre, par définition, à une reconstruction du geste de l'origine permettant que l'altérité des enfants de la Serra da Capivara resignifie sensiblement le lien du passé dans le présent. *Ils sont le facteur pour stimuler le temps de réapparition des archéogestes en tant que témoignage*. En effet, me mettre en scène, *in situ*, va constituer l'affinité du partage accentuant la cause et l'effet de la pratique de l'art sur le champ relationnel. En cela s'implique la spéculation réflexive des rapports : art et science, art et vie, art et l'avenir.

D'une part, le fait de coproduire cette expérience artistique inédite - de sorte que faire du théâtre se traduit ici littéralement par créer une scène théâtrale - exprime mon empathie vis-à-vis du « théâtre pauvre » de Grotowski sur le plan de l'idéalisation d'un travail créateur qui évoque l'essentialité du jeu de l'acteur dans la mise en scène. Il faut dire que le contexte ancestral dans lequel je me suis trouvée mérite de mettre en valeur

¹⁸⁶ Michel Bernard, *L'expressivité du corps - Recherches sur les fondements de la théâtralité*, Paris, Chiron, 1986, p. 265.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ Nous reviendrons sur cette notion par la suite.

trois aspects :

1. Le premier c'est qu'il modifie notre perception de réception de la création.
2. Le deuxième c'est qu'en affirmant le positivisme de l'esprit d'invention des moyens, on incorpore le flux de la transformation.
3. Et le troisième c'est que la joie de vivre l'intensité de l'art active ce qui s'exprime donnant naissance à une nouvelle approche pédagogique. Celle-ci s'engage à la création, où l'étrangeté de ma présence était un agent de curiosité et de proximité.

Double rôle : création et transmission

Comment apprend-on à se donner et recevoir? Le théâtre est le lieu pour articuler les échanges de vies, on le sait bien. En revanche, les circonstances incroyables de la présentation de *CAPIVARA* font qu'elle est devenue plutôt *un spectacle de la réception*, car le public mis au centre de l'expérience s'est auto-révéélé. Pour ainsi dire, en très peu de temps nous avons pu inventer des moyens très rudimentaires pour créer une manifestation scénique en pleine nature sauvage. Le désir de revivre ensemble l'expansion de l'origine a créé l'élan pour en faire le meilleur. Par ailleurs, la nécessité de sauvegarde et de diffusion culturelle de l'environnement archéologique s'est fait compatible à la pratique du regard sensible de l'art. Les solutions arrivent comme si la méthode était déjà inscrite dans la situation d'ouverture de soi pour une co-création.



Fig. 40. Paysans de la région travaillant à la construction de la scène dans le site BPF, 2000. © FUMDHAM.

L'esprit d'improvisation doit s'aligner sur le pragmatisme pour traverser les expériences fondatrices d'une esthétique particulière. Je me retrouvais *ancrée* dans la sensorialité naturelle mêlée au phénomène théâtral, faisant jaillir de l'efficacité dans les deux domaines simultanément impliqués : le performatif et le pédagogique. *On ne*

pouvait plus savoir si c'était la transmission qui poussait dans la création ou le contraire.

À ce propos, il m'est venu à la pensée l'évidence pédagogique de *l'incarnation des sens* que nous approfondirons plus tard. Notre perception est directement liée aux organes de l'ouïe, de la vue, de l'odorat, du goût et du toucher qui sont dans le corps et fonctionnent toujours sensiblement en interaction. Apprendre à reconnaître ma propre parole tandis que j'écoute la parole d'autrui peut aussi se définir par percevoir l'expression d'un geste personnel. Ou bien, regarder signifie aussi toucher ce qu'on voit. En cela, l'apprentissage se fait à travers le mouvement qui *réconcilie les cinq sens*, selon la proposition du neurologue Alain Berthoz, considérant que le mouvement, du point de vue kinesthésique, constitue notre sixième sens.

Quand la situation encourage notre instinct à jongler avec toutes nos capacités humaines, le sentir fait agir et condense les sens dans une vitesse harmonieuse. En chaque détail éclate une immense force d'attention entre l'expérience de soi exposée à la nécessité d'autrui. C'est ce qui a fait appel à la coresponsabilité de la cause écologique-culturelle, sachant qu'un changement d'attitude signifie dans cette région du Brésil une avant-garde sociale. Dans l'expression de chacun s'expriment les enjeux de l'interaction qui humanise, la pratique du théâtre et de la danse, permettant de libérer le sensible en tant qu'affirmation et luminosité des présences.

Par exemple, l'archéologue Cristiane Buco qui à cette époque a coordonné les cinq écoles¹⁸⁹ de la FUMDHAM, a structuré l'organisation de notre cadre pédagogique de manière que la majorité des enfants et adolescents puissent avoir l'opportunité de *goûter* l'expérience de la danse. De même elle a aussi suivi les nécessités de la production pour la présentation de *CAPIVARA* pendant la création de l'amphithéâtre Pedra Furada. Pour cela, nous avons regroupé des volontaires, en travaillant à partir de liens identitaires avec le lieu « préhistorique ».

¹⁸⁹ Ces écoles ont été malheureusement fermées pour raison financière. Elles avaient été créées pour soutenir la continuation du travail pédagogique dédié à la formation des nouvelles générations des habitants des environs du Parc, pour qu'ils puissent devenir conscients de l'héritage culturel, de leur propre ancestralité. Et pour cela, ces cinq écoles avaient pour but une éducation de qualité au sens écologique et culturel.

Mes tâches effectuées avec l'intelligence du cœur se déclinent selon deux volets principaux : pédagogie et création. Cela entraîne une ambivalence structurelle dans les images de recomposition. Premièrement, mettons en évidence la contrainte de l'acte créatif comme facteur d'épreuve dans la transmission :

1. Nous avons inauguré un espace expérimental du corps comme une page blanche pour le surgissement de l'inimaginable, disons qu'un espace créatif est le lieu de *réconciliation*, où tout me semblait possible : chacun peut éprouver soi-même à la mesure qu'il décide : avec un sourire ou une tristesse.
2. L'activité pédagogique s'est engagée à entretenir une rencontre avec l'expression des états de corps de ces enfants. S'enchaîne l'arrivée des autobus avec les groupes d'élèves venant des différentes petites communautés très éloignées, avec la prédisposition pour la découverte de *quelque chose*, qu'à vrai dire, ils ne pouvaient pas comprendre. Par contre, ils étaient là, plus de trente visages composant en chaque groupe une complexe anthropologie sociale.
3. Est venue à ma rencontre une foule de petites figures marquées par la contradiction de sentiments, à la fois ardentes et apathiques, leur présence reste dans mes souvenirs comme une sorte de mosaïque naturellement corporelle.
4. Je me suis retrouvée aveuglée dans le corps-à-corps avec la multiplicité de regards attentifs tournés vers moi et ainsi traversée par ces présences timides, curieuses, avides, dispersées mais toutes désireuses de vivre quelque chose de nouveau.
5. Dans un premier temps, il a fallu laisser couler librement les interactions mimétiques entre les présences qui s'effectuaient au hasard, produisant les performances physiques des gestes naturels. Sans peur du tourbillon énergétique qui bouleverse la notion de spatialité, la pédagogie se focalise sur la recherche de vitalité dans les expressions archaïques de chaque enfant.
6. Chacun était invité au centre d'un cercle à dire son prénom avec son corps, par exemple *Fá-ti-ma* se dit en 3 syllabes, donc s'exprime en 3 gestes. Chaque enfant se projette en représentant la sonorité dans l'état du corps, en articulant sa présence, soit amplifiée, soit rétrécie. En cela se développe l'autonomie en même temps que l'interdépendance.
7. Pour éveiller le sentiment du corps, il existe diverses manières. L'une, c'est de pousser la terre avec les pieds, fermer les yeux et sentir l'effet sur son propre corps. Ensuite, encore en cercle, ouvrir les yeux pour remarquer l'effet de ce travail sur les autres. Une autre manière, à travers le jeu du *corps élastique*, est d'étirer le corps en exploitant différentes formes et rythmes.
8. On capture des images rythmiques singulières créant le partage avec l'affection nécessaire pour l'enchevêtrement entre *mémoire* et *création*. Proposer de répéter les mouvements développe une attention particulière, car la mémoire du corps travaille avec les sens (en silence) pour la création des images expressives. La mémoire sert ici d'éclairage culturel mais elle n'enferme pas une référence anthropologique, même en sachant que ces enfants venaient de différentes micro-régions proches ou plus éloignées du Parc national Serra da Capivara-PNSC. Pourtant, chaque école portait un contexte différent.
9. Dans un deuxième temps, il a fallu oublier presque tout ce que j'avais préparé, car la richesse de ces enfants m'a amenée à l'invention d'autres exercices, et découvrant des nouvelles modalités dans l'apprentissage. La dynamique relationnelle par la création en danse produit naturellement une coresponsabilité.

10. Dans la présence de ces enfants il y avait une vie intense, comme un désir caché d'être prêt à montrer, le plus librement possible, leurs manières propres de jouer avec leurs moyens corporels. Or, il y avait aussi dans la foule ceux qui n'interagissaient pas, disons les timides, qui projetaient des sourires critiques mais pas contradictoires. Ils ont été aussi très présents dans l'expérience.
11. Bien que dans les moments de joie extrême, l'on pourrait remarquer leur goût pour la rigueur, car les enfants comprennent très bien les protocoles du jeu théâtral, ils veulent donner le meilleur d'eux-mêmes. C'est ainsi qu'ils ont affirmé le courage de faire *quelque chose d'extraordinaire* durant les journées d'activités corporelles, d'expression de soi dans la dynamique du corps-à-corps, échangeant sur leurs vies.

Se remémorer les images explique la voie à *l'apprentissage par les sens*, telle m'apparut l'hypothèse sur un alignement du sentir/agir, quand le corps, le cœur et l'esprit travaillent ensemble. « Les sentiments peuvent donc être senseurs mentaux de l'intérieur de l'organisme, des témoins de la vie qui va¹⁹⁰. » Les principes proposés par Rudolph Laban sont au cœur des influences transformatrices, indiquant que le contenu et les formes composent l'architecture vivante du geste, toute son organicité prend source dans l'enfance.

En ce qui touche à une pédagogie du regard, on pourrait parler du *regard aveugle*. À cet égard, Hubert Godard dit : « [...] ce regard-là, il n'est pas interprété, il n'est pas chargé de sens¹⁹¹. » Marceau appelait regard périphérique, ce regard immobilisé d'étonnement à travers lequel on se fond dans le contexte. Faut-il qu'il y ait de l'oubli, c'est-à-dire annuler la mémoire pour la retrouver par-delà le géographique. C'est plutôt cet état vide ou trop plein qui se met à créer sans qu'on sache d'où vient la flamme.

Poétiser les pierres ancestrales : un spectacle de la réception

En ce qui concerne l'acte et la pensée, l'enfant s'exprime autrement, il possède une innocence sauvage qui viabilise la création de soi avec l'autre, ce qui en même temps permet de débarrasser la portion précieuse de l'être, mais aussi qui peut cacher l'être en lui-même. Il faut respecter le processus qui travaille à l'intérieur de chacun. L'idée de penser à l'archéologie comme voie pour l'étude de l'expression m'a semblé évidente, lorsque la dimension somatique a commencé à activer l'imaginaire créateur priorisant le désordre expressif mais qui favorise l'organique du geste collectif.

¹⁹⁰ Antonio Damasio, *Spinoza avait raison, joie et tristesse, le cerveau des émotions*, Paris, Odile Jacob, 2012, p. 148.

¹⁹¹ Cf. Suely Rolnik, « Le regard aveugle. Entretien avec Hubert Godard », in *Lygia Clark de l'œuvre à l'évènement. Nous sommes dans le monde, à vous de donner le souffle*, ouvrage collectif, sous la direction de Suely Rolnik, Dijon, Les Presses du Réel, 2005. pp. 73-75.

Deuxièmement, en ce qui concerne la structuration technique de la scène, dans l'abri archéologique de la célèbre Pedra Furada, on pourrait parler de l'acte de poétiser les pierres ancestrales. L'éveil de la mémoire éclaire l'expression du présent, en renforçant *la reprise et le passage*, au sens bergsonien du « passé coulant dans le présent¹⁹². » C'est inexprimable la sensation d'être dans la nature et de rejoindre l'ancestralité du lieu à travers la pratique d'une véritable création. Nous avons investi pour l'installation d'une structure électrique, afin de produire l'éclairage scénique, de manière à reconstruire et adapter la qualité plastique de la lumière du solo *CAPIVARA*, à la condition d'une aventure technique. Alors, est apparue une nouvelle compréhension de l'origine du théâtre en dansant devant la puissante Pedra Furada. Pour rendre l'esprit de complexité mais aussi d'imagination rustique, voire même carrément bricolée, j'évoque ceci quelques images :

– Tout a été organisé pour assurer l'intégralité du spectacle au public. L'architecte de la FUMDHAM a travaillé avec les paysans pour concevoir le plateau par rapport à un croquis que j'ai ébauché avec Burkhard. Pour le public on a disposé des troncs d'arbres par plans successifs à la manière de gradins formant le demi cercle de l'amphithéâtre. Sans parler le portugais, Burkhard a pu se débrouiller avec l'électricien pour créer une installation électrique ainsi que la lumière compatible à la vision de la Pedra Furada pour faire du lieu une vraie révélation aux yeux des habitants [fig. 41], surtout les enfants et leurs parents. Ce furent des journées inoubliables sous le soleil et les étoiles de la *Caatinga*.



Fig. 41. Présentation du solo *CAPIVARA* pour un public d'environ 600 spectateurs, amphithéâtre Pedra Furada. PNSC, 2000. © FUMDHAM.

– Avec l'archéologue Guidon et l'architecte Elizabete Bucu, nous avons trouvé deux arbres tombés dans le parc et qui ont été utilisés parfaitement pour la structure de soutien du rideau de fond de la scène ainsi que pour les éclairages [fig. 42]. Entre naturalisme et surréalisme, nous avons recouvert la scène avec un tapis semblable à un linoléum de théâtre, en improvisant comment couper les morceaux avec une petite paire de ciseaux et même à l'aube. Enfin, nous avons étiré les bandes de linoléum sur la scène avec une énorme discipline d'observation pour saisir la difficulté de cette opération primitivement sophistiquée.

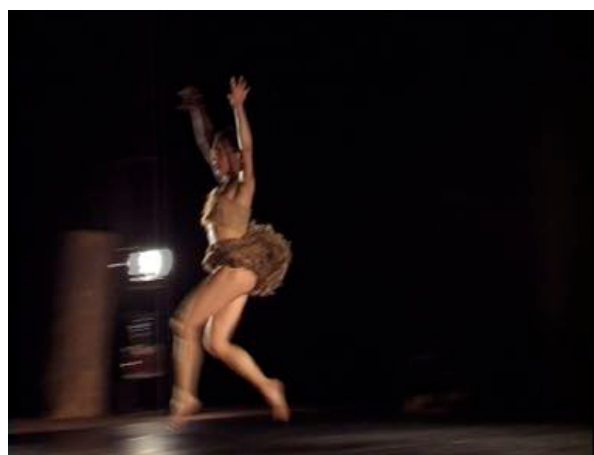


Fig. 42. L'archétype *Gazelle*, solo-danse *CAPIVARA* à l'amphithéâtre Pedra Furada-PNSC, 2000. © Burkhard Jüterbock.

¹⁹² Bergson explique : « Tout changement réel est un changement indivisible. » Chap. V : « La perception du changement » dans *La pensée et le mouvant, op.cit.*, p. 162.

— Selon mon instinct, j'ai proposé que le plateau soit positionné face à la *Pedra Furada* afin que l'artiste, sur la scène puisse la regarder. J'imagine que cela aurait pu être comme ça dans le temps des rituels, quand les ancêtres dansaient en saluant la grandeur de cette formation géologique. L'artiste et le public ont pu recevoir l'impact énergétique de la *Pedra Furada* éclairée [fig. 43]. Ce qui fait en soi un spectacle et qui est resté comme l'attractivité culturelle touristique jusqu'à nos jours.



Fig. 43. L'amphithéâtre Pedra Furada-PNSC, 2000.
© Burkhard Jüterbock.

Les illustrations montrent que les actions ont été guidées par les interactions perceptives et c'est ainsi qu'un esprit collectif a pu résoudre la création, en mettant en jeu une intériorité active, celle qui dans cette recherche souhaite lier la mémoire et l'ambient comme un épiphénomène psychophysique. L'intuition est guide de l'action. En effet, sans vouloir faire un amphithéâtre grec, nous avons pressenti que dans l'espace naturel nous aurions un souffle atmosphérique entre la scène, le public et la *Pedra Furada*, et qu'il en résulterait un milieu acoustique très harmonieux. La grande paroi du rocher reçoit le son de la scène et le renvoie dans l'environnement, ce qui crée un mouvement circulaire permettant ainsi une bonne vibration sonore. Or, pour poétiser les pierres il faut pouvoir ressentir physiquement cette quête culturelle intrinsèquement vécue avec la nature et ce que la nature impose et invite à réaliser dans l'apprentissage sensoriel.

Erwin Straus (1891-1975) remet en question comment l'épiphénomène en tant que communication immédiate du *Je* avec *le monde* entraîne la volonté, si le sujet « est lui-même impassible et étranger à tout devenir¹⁹³. » Cette relation entre le corps et esprit s'applique à l'archéologie de l'expression lorsqu'on creuse justement dans la métaphysique qui n'est pas au-delà du corps mais qui corporifie le sens, la prise de conscience et le passage de l'esprit. La recherche de Straus est fondamentale pour notre étude du geste comme sentir, être libéré du temps et de l'espace, partant du principe que « La distance (*die Ferne*) est la forme spatio-temporelle du sentir¹⁹⁴. » Entre la mémoire et le présent il n'y a plus une distance entre *ici et là*, parce que le sentir crée la

¹⁹³ Erwin Straus, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, [Berlin, 1935], Grenoble, Jérôme Millon, 2000, p. 22.

¹⁹⁴ *Idem.* p. 451.

proximité : comme une force qu'engendre la tension créatrice du présent dérivée de la polarité du proche et de l'éloigné.

Geste, affection, transformation

La réalité n'est pas un rêve mais peut le devenir. Cette première expérience scénique dans l'infrastructure de l'amphithéâtre Pedra Furada le 25 août 2000 a pu recevoir un large public : la plupart était les habitants du lieu, y compris ceux qui ont travaillé pour la construction du plateau. Cette expérience a donné lieu à un *spectacle de la réception* du théâtre qui a rebondi dans les médias. Notamment la présence de centaines d'enfants qui ont participé aux ateliers de danse. Il y avait en plus des groupes de jeunes d'une école d'élite de Teresina (la capitale du Piauí) et d'éminents invités, environ huit cents personnes ont composé le tableau d'une possible intégration sociale.

Pour l'état des lieux de la recherche cet épisode de terrain a apporté une sorte d'ouverture extraordinaire, qui constitue le moment clé pour la mise en image d'un bouleversement participatif, d'émanation socio-politique pour les enjeux de création et transmission. Cet épisode a favorisé radicalement l'approfondissement de mon étude du corps archaïque par l'imprégnation – *à la fois cause et don* – des gestes dans l'événement scénique.



Fig. 44. Boqueirão da Pedra Furada, région Serra Talhada-PNSC. @ LdoC.

À la fin du spectacle dans le lieu mythique de la Pedra Furada s'impose un silence qui a réuni les sens dans le partage de l'épuisement du vécu. Nous avons laissé passer un moment pour l'échange inter sensoriel des regards, entre ma petite figure de danseuse-solo et le grand public. Nous avons éprouvé - comme dans les œuvres de danse et du théâtre d'aujourd'hui – combien l'écriture chorégraphique *façonne* le regard de tolérance. C'est alors qu'une incarnation des sens s'opère pour obtenir l'ouverture aux multiples corps d'archétypes du solo *CAPIVARA*. La présence du corps poétique et sa nudité dans l'écriture des gestes androgynes bouleverse le regard parce que la proposition n'est plus exactement le « corps » mais ce qui bouge à travers le Tout.

En conséquence, les enfants de la Serra da Capivara ont désiré continuer à vivre la danse. Dès lors, j'ai commencé mes allers et retours entre les deux continents (entre l'Allemagne et le Brésil), pour créer et construire une structure culturelle avec le but d'encourager le développement humain à travers l'art. Le désir intrinsèque d'appartenance forme une mythisation de notre propre histoire de vie. En tant qu'artiste du Piauí, m'ont paru logiques les voyages pour poursuivre l'étude des traces rupestres en synergie poétique avec le désir de cette nouvelle génération.

L'Art rupestre à Serra da Capivara raconte la *joie de vivre*. La matière picturale inscrite sur les rochers nous montre comment l'expérience de l'art peut être travaillée dans l'espace libre de création. Le grand art ne consiste pas en mouvement descriptif, mais en mouvement de la pensée et de l'âme transmis dans une sorte de vie intense. À la rencontre des nouveaux sites archéologiques cachés dans la profondeur du temps, j'ai découvert une qualité de sentiment dans certains scénarios rupestres¹⁹⁵, qui m'attirent là bas. Toujours avec la même intensité de sensations. En tant que chercheuse, il m'a fallu éviter une super valorisation de la voie intellectuelle pour vivre les impacts naturels comme l'espace pour pratiquer *l'apprentissage par l'incarnation des sens*¹⁹⁶.

L'impact des impressions transformatrices demeure comme un espace de rêves, comme la Serra da Capivara, peuplée des *images de gestes d'affections*. Ces images sont des ressources ludiques qui captivent notre regard et poussent à dissoudre l'écart entre « préhistoire » et contemporain. Je me suis intéressée à la réception des scénarios rupestres, comme les visiteurs réagissent, et on constate que normalement s'exprime un étonnement semblable, indépendant de l'âge et de la classe sociale.

Notre recherche vient accentuer l'importance d'un regard sensible pour contextualiser la trace du passé dans le présent, dont cette thèse propose de développer *un modèle d'imaginaire du geste de l'origine qui s'ouvre à l'instant du commencement, dénudant l'esprit sensible du corporel brut mais pas du primitivisme naïf*. Relier passé-présent comme l'explique bien Laurent Olivier à propos de l'archéologie du présent¹⁹⁷, c'est non seulement orienter le regard sur les vestiges du passé mais donner une

¹⁹⁵ Ils seront exposés plus loin dans la partie 2, spécifique pour une approche d'analyse d'*achéogestes* rupestres.

¹⁹⁶ Concept pédagogique qu'on développera dans la partie 3 consacrée à la question de l'apprentissage dans la transmission.

¹⁹⁷ Sur la pensée de « L'à-présent » dans *L'ombre abîmes du temps*, de l'archéologue Laurent Olivier, celui-ci explique que « le lieu temporel des créations archéologiques est dans le présent, au sens de l'actuel ou de l'à-présent [...], le résultat d'une négociation entre l'ancien et le nouveau, ou entre l'existence et 'l'à-venir'. » [*Op.cit.*, pp. 152, 153].

extension à la trace au temps présent de la réapparition. Je suis convaincue que les infinis scénarios représentés à la Serra da Capivara constituent une véritable source de théâtralisation du vécu, avec des apports scéniques considérables pour l'étude de la *choréologie*¹⁹⁸ mais aussi ils me rappellent la vie au présent qui se confond avec l'urgence de transformation.

Je me suis mise à l'œuvre du corps-scénique sans être coincée dans une seule catégorie dans le champ de la création, parce que ma recherche désire toujours atteindre l'alchimie des langages, avec la cible poétique du corps comme *pays de l'imaginaire*. C'est ainsi que j'ai poursuivi mes créations interculturelles à la Serra da Capivara comme cela se déplie au fur et à mesure de mes exposées. Le geste donne naissance à une esthétique d'importance anthropologique et sociale, laquelle fait apparaître l'altérité du corps, l'élément du *différent* qui parle de son origine. La danse devient l'espace inépuisable pour les idées de transformation humaine.

Entre l'émanation et la création, Deleuze pense le principe de l'expression comme une force de radiation ou d'émanation. Dans *Spinoza et le problème de l'expression*, il plonge dans les néo-platoniciens, par exemple Plotin qui imagine « le sensible comme quelque chose de grand¹⁹⁹. » La question qui touche au phénomène de *participation* en tant qu'émanation/expression, Deleuze emprunte au néoplatonisme de Plotin la forme d'une triade qui sert pour l'analogie suivante :

1. Le donateur : la mémoire des ancêtres qui traverse le solo *CAPIVARA* ;
2. Ce qui est donné : le geste du passé qui s'exprime dans l'archéologie du présent, une réactivation de l'origine ;
3. Ce qui est reçu: tous les participants selon une mise-en-scène collective de ce qui a été donné : la mémoire toujours disponible, ré-activable.

Cette analogie sert à montrer comment l'événement éco-culturel dans l'amphithéâtre Pedra Furada a pu entraîner la force d'un impact collectif. Deleuze explique ce que cette triade questionne comme principe intérieur de l'expression et de la participation ce qui émane et crée un mouvement entre « participé et participable ».

¹⁹⁸ Le terme *choréologie* désigne le système de notation du mouvement inventé par Rudolf Laban et Joan Benesh en 1955 et publié en 1956. La notation Benesh a pour but de codifier par l'écriture, à la manière d'une partition de musique, tous les mouvements possibles du corps humain de façon précise et concise. Elle est surtout utilisée pour l'enregistrement des créations chorégraphiques. Elle est une alternative à la notation Laban. *Contenu soumis à la licence CC-BY-SA 3.0. Source: Article Choréologie de Wikipédia en français (auteurs).*

¹⁹⁹ Gilles Deleuze, *Spinoza et le problème de l'expression, op.cit.*, p. 154. Dans le chapitre l'auteur parle du néo-platonisme et cite Plotin sur la note 1.

« L'effet qui reçoit détermine son existence quand il possède pleinement ce qui est donné; mais il ne possède pleinement qu'en retournant vers le donateur. Le donateur est supérieur à ses dons comme à ses produits, participable d'après ce qu'il donne, *imparticipable* en lui-même ou selon lui-même, fondant la participation²⁰⁰. »

Prenons aussi la triade de Saint Bonaventure citée par Deleuze pour réfléchir à la cosmologie de l'évènement de l'amphithéâtre Pedra Furada, l'état intrinsèque/extrinsèque du bonheur de l'art comme transe ou rêve collectif. Cette triade de l'expression comprend: « la vérité qui s'exprime, la chose exprimée, l'expression même. » Ces trois éléments triadiques me semblent s'ordonner dans ce que Bachelard appelle « l'instant poétique » qui n'accepte pas le temps du monde, c'est-à-dire ce n'est pas celui de la vie quotidienne mais plutôt un temps extra-quotidien (mythique). On trouve la complexité dans la simplicité du vécu vis-à-vis des ambivalences simultanées entre rêve et réalité, richesse et pauvreté, rustique et sophistication. C'est ce qui nous fragilise et qui en même temps fait la puissance dans l'expérience de la verticalité (profondeur et hauteur). C'est un sentiment vertigineux qui brise la rationalité mais qui permet aussi le surgissement d'une conscience créatrice, et « [...] qui exprime la multiplicité des choses créables²⁰¹. » Bachelard, dans *L'intuition de l'instant* apporte ici la notion du temps vertical qui ordonne la perspective métaphysique de l'instant poétique. Il explique le mystère poétique comme une *androgénie*, d'ailleurs l'esthétique des archétypes dans la dramaturgie de *CAPIVARA* est basée sur cette opposition, sans conflit, de manière expressive multidimensionnelle, car le pouvoir poétique permet cette antinomie.

Mais, comment se crée ce moment de *l'instant créateur* sans interférence autre que la réflexion détachée sur ce que l'on regarde ? L'inconscient participe de l'acte créateur pour ouvrir l'accès à la vérité exprimée qui est inhérente dans l'expression elle-même.

3. La « restance » ou le geste durable

L'objet disparaît pour devenir la trace. C'est d'abord considérer les parois comme l'espace réceptif de la détermination de l'être au sens substantiel (humain). Pour fabriquer la trace qui a été imagée par les ancêtres aborigènes - l'être comme principal sujet d'expression - leur principe expressif avait peut-être le désir de laisser des traces

²⁰⁰ *Idem.* p. 155.

²⁰¹ *Idem.* p. 162.

pour autrui.

Engagé artistiquement sur le sujet de l'image et de la trace, Jacques Derrida appelle « *restance* » de la trace ce qui dépasse l'ontologique. Il explique que « [...] la trace c'est la définition de sa structure²⁰². » Puis il poursuit, ce qui m'intéresse le plus, en considérant la trace comme « [...] quelque chose qui part d'une origine mais qui aussitôt se sépare de l'origine et qui reste comme trace dans la mesure où c'est séparé du tracement, de l'origine traçante²⁰³. » Autrement dit, l'origine derrière la trace laisse couler une résonance de l'histoire qui serait un *stockage* de l'expression de l'impalpable. Entre l'oubli et le rappel, notre corps est, en quelque sorte, un réservoir d'apprentissage des notions de cette « *restance* ».



Fig. 45. Toca da Fumaça II, figure blanche, motif emblématique face-côté. Région Serra Talhada-PNSC. © LdoC

Cette expression correspond à la valeur matérielle du dispositif de nature éphémère, d'ailleurs destiné à la disparition. En effet, cet héritage a été préservé par les habitants aborigènes après les arrêts qu'a connus la production d'art rupestre. Par ailleurs, cela a été aussi favorisé par la semi-aridité du climat, par les derniers habitants, les métisses, qui ont vécu dans la région du Parc avant les exploitations archéologiques. Ils sont encore aujourd'hui les meilleures sources d'information pour les chercheurs.

Parmi les archéologues et anthropologues visuels qui questionnent les œuvres rupestres, surtout à la Serra da Capivara, j'en ai rencontré certains qui les considèrent comme une forme embryonnaire de passage du graphisme au langage. Par exemple, dans *Imagens da Prehistória*²⁰⁴, Pessis utilise plutôt le mot « registres graphiques » au lieu « d'art rupestre ». Il faut oser définir ce qu'est expression et langage.

²⁰² Jacques Derrida, *Trace et archive, image et art*, Paris, INA, 2014. p. 49. La notion de la trace comme « *restance* » et pas archive rejoint tout à fait ce que je souhaite exprimer pour rendre la différence substantielle de la vibration qui reste du geste, c'est-à-dire de l'impalpable.

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ Anne-Marie Pessis, *Imagens da Prehistória...*, *op.cit.*, p. 188 : « [...] les peintures se présentent, dans l'ensemble, comme un produit hétérogène. Ce sont les restes d'œuvre graphiques réalisées par de nombreux auteurs appartenant à des ethnies différentes, [...] et sur des histoires qui leur étaient propres. »

Les études contextualisent plusieurs notions. D'abord du point de vue fonctionnel, Pessis explique que « [...] la pratique graphique n'a pas pour fonction de chercher à reproduire la réalité sensible, créant l'impression du réel à travers l'utilisation de l'espace tridimensionnel²⁰⁵. » Et dans le paragraphe suivant elle soutient que « L'essentiel de cette tradition graphique a pour fonction la codification des éléments du système de communication, code [...]»²⁰⁶. » Ce point de vue s'enferme dans le concept de « tradition graphique » où les œuvres auront pour but de construire un système de codage d'images pour développer un aspect du langage. Ce qui conduirait de plus en plus à fixer des images symboliques vers l'écriture, au détriment de l'esprit ludique de l'expression.

C'est pourtant l'investissement de cette thèse, dans laquelle l'archéologie se libère de l'histoire de la trace pour s'ouvrir à ce monde rupestre qui sans cesse nous parle de l'apprentissage de la nature de l'expression. Celle qui n'est pas visible dans la trace, mais qui crée l'« entre » s'articulant avec le présent, sur lequel on s'interroge.

La condition de l'homme érigé a permis la libération de la main pour ainsi développer le cerveau, explique Henry de Lumley. Si l'on pense du point de vue phénoménologique, les propositions magiques des peintres de Lascaux prouvent dans leurs œuvres qu'ils ont pu assurer une très haute vertu esthétique. «La magie n'épuise pas pour autant la signification anthropologique de ce qui, sous un autre aspect, est aussi l'efflorescence d'un univers esthétique nouveau²⁰⁷. » Je m'appuie sur Edgar Morin pour aiguïser mon regard sur les scénarios rupestres, m'accrochant à l'imaginaire des actions dansées ou mimées de la vie. Je m'appuie aussi sur les théories de la perception et de l'expression, en ramassant mes identifications de Spinoza à Deleuze, de Merleau-Ponty à Michel Bernard, selon ce dernier «la perception est déjà un acte d'énonciation²⁰⁸. »

Le phénomène esthétique témoigne de l'engendrement conçu en tant qu'expression artistique dans l'évolution du processus cognitif de l'être humain²⁰⁹ qui

²⁰⁵ *Idem.* p. 262.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ Edgar Morin, *Le paradigme perdu : la nature humaine*, *op.cit.*, p. 115.

²⁰⁸ Cours 1, 1991 de Michel Bernard, Université Paris 8. [En ligne] : <http://www.bibliotheque-numerique-paris8.fr> [consulté le 08.02.2016].

²⁰⁹ Selon les recherches affirmant comme qualité des *l'Home Sapiens*. Le sociologue Edgar Morin, à la recherche d'ouverture transdisciplinaire, déclare dans l'avant propos de son ouvrage *Le paradigme perdu : la nature humaine*, *op.cit.*, p. 11, que « [...] la théorie régnante de l'homme se fonde, non seulement sur la séparation, mais sur l'opposition entre les notions de l'homme et de l'animal, de culture et de nature, et tout ce qui n'est pas conforme à ce paradigme est condamné comme 'biologisme', 'naturalisme', 'évolutionnisme'. »

remonte à environ 40 000 à 35 000 ans av. J.-C. Les datations sont fragiles et peuvent changer selon le perfectionnement des techniques appropriées. Ce qui reste c'est un véritable silence devant les œuvres rupestres qui, dans les différents continents, nous montrent le fait de créer comme un acte primordialement pluriel de l'expressivité.



Fig. 46. Baixão das Mulheres, région Serra Talhada–PNSC. © LdoC.

Le préhistorien Patrick Paillet (Muséum national d'Histoire Naturelle de Paris) souligne que l'art rupestre a connu son fleurissement à « environ 35 000 ans avec les premiers Hommes anatomiquement modernes, *Homo sapiens*²¹⁰. » Ses analyses des comportements symboliques portent sur le monde au Pléistocène et à l'Holocène. Or, il est évident que les recherches scientifiques s'actualisent sans arrêt et nous conduisent à des surprises sur l'origine de l'art et l'essence de ce qui est humain. En effet, une heureuse surprise apportée par l'archéologue portugais João Zilhão²¹¹ vient changer complètement les références sur la naissance de l'art rupestre. Il bouscule l'histoire avec les datations effectuées, dans trois grottes en Espagne, sur des peintures rupestres qui remonteraient à environ 64 000 ans, bien avant l'arrivée des *Sapiens* dans cette région. Les auteurs en seraient donc les *Neandertal* qui finalement avaient la capacité d'abstraction qui leur a été si longtemps refusée.

²¹⁰ Cf. Patrick Paillet, « L'art est-il né pendant la Préhistoire ? », Musée de l'homme, [en ligne] disponible sur : <http://www.museedelhomme.fr/fr/art-est-il-ne-pendant-prehistoire-0> [consulté le, 04.02.2016].

²¹¹ Cf. « Der Neander – Maler. Neandertaler schlauer als gedacht », par Kerstin Viering, *Kölner Stadt-Anzeiger*, le 23.02.2018.

Le doute demeure toujours, comme l'explique l'archéologue Mila Simões²¹², sur l'incertitude des moyens de datation. L'enquête scientifique sur l'histoire de l'homme cherche l'homme dans le temps et persiste à se prononcer sur ce qui échappe. Plus on remonte dans le temps, plus l'interprétation devient chimérique. À cet égard, rappelons-le, notre enquête de *l'archéologie de l'expression* vient poser un regard hors du temps et aussi intéressé par ce qui persiste dans le temps.

La recherche de transdisciplinarité permet d'imaginer une archéologie autre, qui ne reste pas conventionnellement rattachée uniquement aux événements des créations rupestres, c'est-à-dire en ce qui y reste fossilisé du passé. Un passé qui serait indéchiffrable. Il me semble que le travail de l'archéologue serait, en effet, de se mettre en rapport avec la source ontologique : « de ce qui existait, aux origines – lorsque le passé était en train de se faire – et celles de modifications qui sont venues par la suite²¹³ », explique Laurent Olivier. Il présente aussi le matériau archéologique comme une « identité fondamentalement métissée²¹⁴ » avec les actions naturelles du temps. Le fait de régresser du présent vers le passé n'est une réactivation de la source, comme dit Olivier « après-coup » ; c'est pourtant la mise en rapport avec l'état du matériau restant *ici et maintenant* et comment il rebondit dans le présent. Ce ne sera jamais retrouver le passé.

Le complexe des Sierras, apparemment immuable, représente le lieu du désir, pour reconstituer le passage des messages de ce *temps perdu*. Par la force de rupture avec ce passé, une conscience émerge vers la reconstruction de l'imaginaire, au-delà du visible, par le déchiffrement des secrets qui vibrent dans nos cellules. L'archéologie en tant qu'enquête ontologique de l'expression travaille l'acte créateur du geste de l'origine, grattant l'imaginaire le plus reculé qui intensifie la poussée du temps en nous.

La logique de cette interface de l'archéologie (étude du passé) s'imbriquant dans la création artistique relève, d'une part, de l'expérience subjective intra-imaginée et, d'autre part, d'un travail pragmatique pour constituer un champ perceptif. Et cette perception doit aussi pouvoir se détacher de l'ontologique pour se débarrasser de l'histoire. Je reprends la notion de Derrida, qui renforce ma recherche à propos de *re-*

²¹² Professeur, elle dirige des recherches à l'Université de Trás-os-Monte e Alto Douro, Vila Real (Portugal). Elle organise la réunion annuelle du Congrès Santuario à Vacamônica (Italie) et collabore aux recherches de la Serra da Capivara.

²¹³ Laurent Olivier, *Le sombre abîmes du temps*, *op.cit.*, pp. 82-83.

²¹⁴ *Ibid.*

originer l'origine, en séparant de l'origine pour pouvoir retracer la « *restance* » de la trace.

Avec cette hypothèse, je cherche à affirmer la sensibilité primordiale capable de créer une abstraction. Devenir la trace. Comment le corps devient une figuration ? Suffirait-il de forger de lui-même une vision du réel ? Travailler le geste de l'origine produit un va et vient dans « l'action-réception²¹⁵ » de manière à canaliser tous les sens vers l'appropriation du bonheur extratemporel de la vie. Dans *L'art comme figure du Bonheur*, le philosophe Jacques Poulain explique la figuration comme une rencontre avec notre sensibilité originaire.

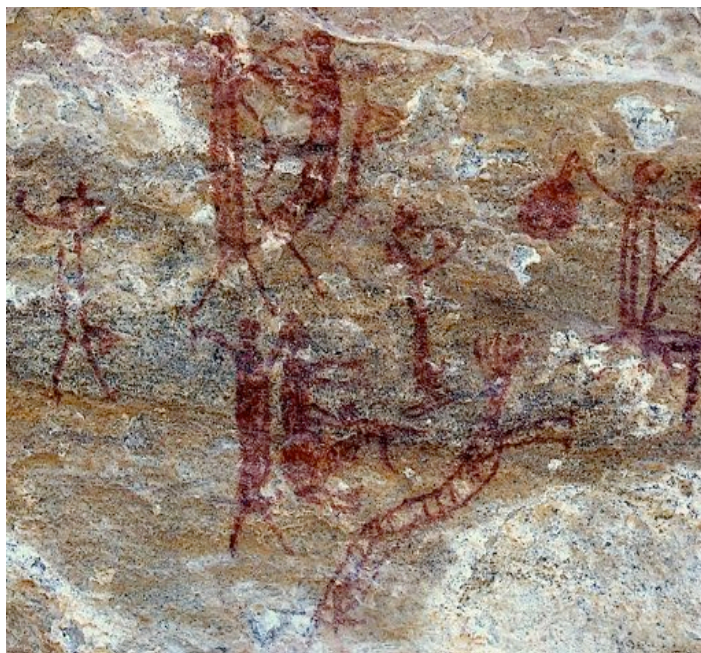


Fig. 47. Toca do Caldeirão dos Rodrigues I, détail : scène dynamique composée de figures isolées et en duo. Région Serra Talhada-PNSC. © LdoC.

Georges Bataille (1897–1962) évoque aussi le bonheur dans son ouvrage sur les peintures de Lascaux. Autant dire à la naissance de l'art, il célèbre l'ampleur de l'art rupestre qui naît de « cette animalité durable en nous²¹⁶. » Il explique l'acte de transgression et de dépassement de soi, entre le sacrifice et l'extase. C'est finalement de ce lien profond qui entrelace « la vie et la nature, qui nous sont une boue dont nous sortons²¹⁷. »

Edgar Morin propose qu'au lieu de simplement admirer ces phénomènes de la naissance de l'art, il faudrait plutôt lire la seconde naissance des *sapiens*. Il explique

²¹⁵ Cf. *L'Art comme figure du Bonheur. Traversées transculturelles*, sous la direction de Jacques Poulain et Bruno Cany, Paris, Hermann, 2016, p. 23. Cet ouvrage est une compilation de textes produits pour le colloque de 2015 à l'Université Paris 8. Mon article « *Capivara ou des figures de l'affection. Conférence dansée* », y figure.

²¹⁶ Georges Bataille, *La Peinture Préhistorique – Lascaux ou la naissance de l'art* [1955], Genève, Skira/Flammarion, coll. Les grands siècles de la peinture, 1980, p. 37.

²¹⁷ *Ibid.* L'auteur aurait été étonné et certainement aurait révisé son point de vue sur la naissance de l'art comme suprématie de l'*Homo sapiens*, car l'anthropologie à son époque n'a pas pu considérer les *néandertaliens* sous un plan également sensible.

l'idée d'une deuxième existence comme « [...] l'existence de leur présence dans l'esprit hors de la perception empirique, sous forme d'image mentale, analogue à l'image que forme la perception, puisqu'elle n'est autre que cette image remémorée²¹⁸. »

Parce qu'ils sont la « restance » des épreuves de création sur la terre, les *archéogestes* sont des ouvertures à l'expression d'une sorte de magie de vivre et à la recherche de la compréhension de la mort. Tandis que la merveille de la découverte répond à la force de la survie, remémorer peut être un chemin pour redevenir la trace. Toutefois, les angoisses de notre temps ne se laissent pas confondre avec celles de nos ancêtres. L'immense quantité de scènes rupestres montrant l'expression du mouvement est sans nul doute un réservoir d'images qui nous offre ses ailes pour sortir de la banalité du réel. C'est pourquoi notre thèse cherche à mettre en valeur l'intemporalité du geste ancestral, l'énigme de figurations qui me semble exprimer une certaine pureté de l'âme. « Tout excès corporel laisse la trace [...] »²¹⁹. » Serait-il l'excès corporel qui laisse la trace du vivant ? L'excès du vivant serait-il le geste de l'âme ?

C'est une question à poser à Socrate. Pour clore cette première partie, revenons à la danse. Dans *L'âme et la danse*, Paul Valéry (1871-1945) développe un discours sur ces moments à part du quotidien de la vie. L'auteur forge un dialogue entre trois penseurs à propos des besoins du corps et de la vérité de l'esprit. Éryximaque (médecin), Phèdre et Socrate interrogent la présence de la danseuse: « On ne doit voir son corps qu'en mouvement²²⁰ », dit Socrate. « L'instant engendre la forme, et la forme fait voir l'esprit²²¹ », explique Éryximaque. Pour comprendre le feu essentiel de l'âme qui invite le corps à la danse, je me suis plongée dans ce texte pour l'essai chorégraphique *Flamme des Augenblicks (Flamme de l'instant)*. Cette expérience de 2002 a eu lieu durant mes aller-retour entre l'Allemagne et la Serra da Capivara. Être entre deux mondes m'a fait comprendre qu'il existe une pensée mythique, *hors du temps*, permettant que les recherches dans différents contextes aient quelque chose à voir.

Par exemple, ce corps philosophique de la danse, chez Valéry, toujours actuel, devient proche des formes archaïques de l'esprit des mises en scène rupestres que nous

²¹⁸ Edgar Morin, *Le paradigme perdu: la nature humaine*, op.cit., pp. 113-114.

²¹⁹ Édouard Schuré, *Les Grands Initiés*, op.cit., p. 351.

²²⁰ Paul Valéry, *Eupalinos – L'Âme et la danse. Dialogue de l'arbre* [1943], Paris, Gallimard, 1970, p. 125.

²²¹ *Idem.* p. 145.

allons essayer d'explorer par la suite. « Cet art si proche de nous semble abolir le temps²²². » Mon besoin de rêver à un geste ancien réveille une tension créatrice, entre le lointain et le proche. La rareté expressive des trouvailles picturales de la Serra da Capivara confèrent, par elles-mêmes, une dimension esthétique agissant sur les rochers et humanisant le lieu. Il me semble de plus en plus important d'affirmer aujourd'hui l'esprit de création innée à cultiver dans des expériences inédites.

J'imagine une archéologie incarnée cherchant à éclairer la forme transposée de la vie selon nos ancêtres. Ils ont certainement éprouvé ce que Valéry a présenté en 1936 sur la danse comme produit de la vitalité et de la souplesse du corps lui-même. Il parle de l'amplitude du corps et de son plaisir qui peut aller « jusqu'à une sorte d'ivresse, et si intense parfois, qu'un épuisement total de ses forces, une sorte d'extase d'épuisement pouvait seule interrompre son délire, sa dépense motrice exaspérée²²³. » Si la sensibilité cultivée par les sensations du mystère de la vie a pu pousser à l'achèvement des œuvres, il faut espérer faire éclater les événements qui donnent naissance à l'expression.

²²² Georges Bataille, *La Peinture Préhistorique – Lascaux ou la naissance de l'art*, op.cit., p. 47.

²²³ Paul Valéry, *Philosophie de la danse*, Paris, Allia, 4^e édition, 2017, p. 11. Cet ouvrage résulte d'une conférence de Valéry à l'Université des Annales en 1936 et il fut publié dans *Œuvres*, tome XI chez Gallimard en 1939.

PARTIE II : LE TRAMAGE ARCHÉOLOGIQUE PAR LE CORPS

Fouiller l'expressivité de la trace de gestes dont la signification nous échappe



Fig. 48. Figure-miroir. Toca do Boqueirão da Pedra Furada – PNSC. © Valentin Durst.

« Mais que peut-il rester de la matière quand on en retranche tout ce qui la détermine, c'est-à-dire, précisément, l'énergie et le mouvement ? »

Henri Bergson

Préambule

Pour démarrer une analyse interrogeant les impacts esthétiques et corporels des scénarios rupestres, on s'appuiera sur les questions de la visibilité de la trace et l'invisible qui creuse là-dedans l'aperçu de l'image. Il importe de choisir les images parmi la densité inépuisable des matières recherchées sur le terrain dans la Serra da Capivara¹, en tenant compte de la diversité des nuances expressives et du contenu gestuel du dispositif. Cette deuxième partie, milieu de la thèse, propose de situer les scénarios rupestres en tant qu'agent qui affleure la mémoire corporelle afin de ressentir, d'articuler avec l'imaginaire de ces œuvres rupestres. C'est alors l'espace (*lieu-dispositif*) sensori-visuel fécond, qui crée la membrane de porosité pour l'alchimie du temps en mouvance.

Pour accéder à ce qui vibre dans l'ensemble des figures d'*archéogestes* rupestres, j'essaye donc ma loupe, mon filtre en m'appuyant sur une longue investigation des moyens théoriques et mes expériences, afin de concilier à la fois :

- la neutralité du chercheur dans l'appréhension esthétique du projet entre création et transmission ;
- l'investissement d'un regard spécifique pour l'expressivité du geste ;
- la question de l'affection donnant profondeur à la transformation du sujet ;
- la possibilité (l'hypothèse) de *reprise et passage*, c'est-à-dire réactiver le geste de l'origine impalpable.

Articuler les contenus des données de terrain implique de contextualiser le silence de la trace. Et pour ce faire, il m'a fallu regarder à nouveau, installer une méthode spécifique à la diversité des images (photographies) de figures rupestres exposées. Une méthode à travers l'*écoute du regard* implique les sens devant l'image qui permet de tirer les fils

¹ Les images présentées ici ont été observées à différentes étapes de la recherche dans différentes régions du Parc et de ses environs. Les voyages ont été souvent effectués en compagnie des archéologues, notamment Niède Guidon et Cristiane Buco, ou alors avec des paysans formés en tant que guides et chargés d'autres fonctions comme la préservation et la manutention du Parc. J'ai pu comprendre l'intérêt des chercheurs pour les études ethnologiques de classification des différentes traditions rupestres, mais pour notre recherche, le propos s'engage sur le plan de l'analyse esthétique et phénoménologique des gestes. Bref, de l'expressivité. Il y a des images rupestres accessibles sur quelques sites internet de l'UNESCO et de la FUMDHAM, par exemple, et d'autres partagées par des touristes, dans diverses revues et films documentaires réalisés pour la télévision au Brésil et à l'étranger.

mnésiques de ce qui reste de ces traces. Nous avons parcouru dans la première partie deux temps forts de la recherche dans lesquels l'artiste vit l'expérience sensorielle en se plongeant dans les créations rupestres Serra da Capivara. S'instaure ainsi le caractère intermodal de la thèse, au fur et à mesure que la fascination de comprendre l'univers archéologique devient une pulsion inévitable. Cette fascination reste au cœur de l'aventure émotionnelle et intellectuelle qui, dans les moindres détails, se prolonge dans les visites de terrain précédentes et sur lesquelles nous allons revenir dans cette partie. Le regard est toujours étonné par l'évidence de la beauté qui fait s'interroger sur l'expressivité des figures imagées.

Comment se déroule l'esprit esthétique chez les ancêtres ? Pour quoi l'art pariétal modifie soudain la présence du chercheur ? À me sentir de plus en plus faisant partie de ce monde archéologique, à élaborer une manière propre de comprendre et décrire l'intégralité du geste qui me parle de l'épanouissement de l'auto-expression de l'humain, je m'interroge sur ce surgissement là, lorsque l'art était une pratique intuitive qui a révélé l'émergence de l'esprit.

C'est justement ce qui persiste dans le temps et au-delà qui constitue la toile de complexité spécifique pour notre recherche. Ainsi, cette deuxième partie vient ouvrir une dimension à la fois géographique, corporelle, éco-esthétique du corpus de la recherche. Cela permettra de devenir intime avec la vibration de la forme, d'une mémoire dans le maintenant, de dynamiser mes hypothèses. Il s'agit d'un clivage triangulaire entre le passé, le présent, ouvert au futur. Notre présent, où nous sommes sans boussole sur les questions véritablement humaines, au sommet d'une époque marqué par *la confusion* sur l'avenir. Au moins dévoiler ce monde expressif de la Serra da Capivara, c'est déjà encourager la recherche d'un passage possible du passé vers le théâtre plus vivant.

Je souhaite pourtant qu'on puisse se mettre en rapport avec une origine des gestes tranchant le mystère, ce qui fait de l'expérience corporelle une écoute, *une mise au monde esthétique*. N'empêche que le contenu de notre thèse reste paradoxal, car il questionne sur l'état de suspension de la mémoire du vivant, donc une vibration de l'éphémère. En revanche, il prend de l'élan ontologique dans les créations qui laissent des traces. Et, s'il n'y a pas de trace comment concevoir l'expérience ? Est-ce que chaque expérience doit

laisser sa trace ? Peut-on imaginer que la trace ne résume pas les expériences ? C'est pourquoi l'*archéologie de l'expression* s'intéresse à l'impalpable.

Brève autopsie des origines

Il n'est pas nécessaire d'approfondir le sujet paléanthropologique, qui est un domaine scientifique des probabilités sur l'aboutissement à l'homme moderne. En effet, l'étude de l'évolution humaine englobe plusieurs disciplines. Je ne prétends pas avoir la compétence indispensable pour me mêler aux débats sur ce sujet. Voyons brièvement qu'est-ce que *les* fossiles peuvent exprimer par rapport à la question : qui sommes-nous ? Il paraît que nous nous sommes séparées du lignage des singes depuis seulement sept millions d'années (?). Pour l'interface de notre thèse qui aborde l'archéologie pour l'étude de l'expression des origines, l'idée de l'escalier anthropomorphe de notre être ne montre pas de liens évolutifs tout à fait concrets. « Plus on s'approche chronologiquement de la séparation entre hommes et singes, plus les fossiles présentent des caractères mélangés, propres aux deux lignées². » Dans la diversité des fossiles trouvés, qui ne sont pas toujours définis pour l'enquête de l'origine, l'arbre généalogique reste encore ouvert. Car, ce n'est qu'à travers les fossiles que se créent des hypothèses sur l'apparition des premiers primates considérés comme l'*Homo* il y a environ 2,4 millions d'années, avec la découverte du fossile de l'*Homo rudolfensis*³ du lac Turkana, l'ancien lac Rudolph. Les chercheurs s'interrogent sur celui-ci, s'il a vécu avec l'*Homo habilis*, le premier représentant du genre *Homo* avec qui, affirme Lumley, apparut un jour « le premier outil ». A cet égard, il explique encore : « Les mains libérées des tâches de locomotion vont s'associer au système cérébral. C'est ce dialogue, entre le cerveau qui conceptualise et la main qui agit, que jaillira un jour le premier outil de l'industrie d'*Homo habilis*⁴. » Pour autant, c'est la posture érigée (bipède) pour libérer la main qui va rendre possible le développement du cerveau.

Reste encore la question sur l'*Homo rudolfensis*, s'il appartient à la même lignée que l'*Homo sapiens* ou s'il est considéré comme une espèce d'*Homo* à part. Les zones

² Cf. « De Toumai à Sapiens – La ruée vers l'Homme », [en ligne] disponible sur : http://www.museum.nantes.fr/pages/18-expo_evenement/espace_actu/dossier_toumai/contenu_expo.pdf [consulté le 11.02.2016].

³ Cf. [En ligne] disponible sur : https://fr.wikipedia.org/wiki/Homo_rudolfensis [consulté le 11.02.2016].

⁴ Henry de Lumley, *L'Homme premier – Préhistoire, évolution et culture*, Paris, Odile Jacob, 2000, pp. 24-25.

d'incertitudes laissent la place à l'imagination, c'est l'argument pour attirer le public vers l'étonnante exposition de 2016 « De Toumaï à Sapiens, la ruée vers l'Homme », au Muséum de l'Histoire Naturelle de Nantes. Les scientifiques de l'évolution de l'homme creusent les restes des squelettes, crâniens et dentaires, pour suivre la marche de *Homo habilis* vers *Homo erectus* ou bien, l'homme qui se met debout. Et, se mettre debout est un chemin magnifique pour l'extériorisation de l'expression connue d'Étienne Decroux sur ce geste-là : « Quand l'homme se met debout il éveille le monde entier ». Mais revenons à *Homo habilis*, il n'était pas seul. « Trois fossiles découverts au Kenya à la fin des années 2000 confirment que deux espèces distinctes de *Homo erectus* - *Homo habilis* et *Homo rudolfensis* - ont coexisté sur le continent africain, il y a près de deux millions d'années⁵. »

À cet égard, Bernard Wood de l'Université George Washington encourage à poursuivre les études en disant : « Peut-être ces deux taxons appartenaient-ils à une lignée différente de celle dont *H. sapiens* est issu ?⁶ », s'interroge le paléoanthropologue. Il prédit que d'ici à 2064 les hypothèses actuelles des chercheurs sur l'évolution humaine pourraient devenir « remarquablement simplistes », conclut-il.

Puis, vers un million d'années entre dans l'histoire *Homo antecessor*, le plus ancien de l'Europe, suivi en même temps par *Homo heidelbergensis* qui, il y a environ six cent mille années, apparaît en Europe et en Afrique. Ceux-ci engendrent *Homo néandertaliens*, *Homo sapiens* (du latin l'homme qui sait qu'il sait). Mais alors *Homo floresiensis*, un squelette fossile qui semble appartenir à une nouvelle espèce ? Ce dernier, mis au jour en 2004 sur l'île indonésienne de Flores, est surnommé « hobbit⁷ » et suscite différents points de vue, car les nouvelles datations de fossiles remontent à 50 000 ans. Comment les *Sapiens* contemporains ont-ils réussi la transformation ? Une « évolution non linéaire » est en recherche sur l'origine de l'homme. A cet égard, affirme l'anthropologue Peter Schmid, « [...] il faut être conscient que jusqu'ici, nous n'avons regardé notre passé qu'à travers des fenêtres très étroites. Il est trop simple de croire que les quelques os que nous avons trouvés peuvent nous donner une image définitive de

⁵ Cf. « L'*Homo erectus* cohabitait avec *Homo habilis* et *Homo rudolfensis* », in *Nature*, le 09.08.2012. [En ligne], disponible sur : <http://www.20minutes.fr/sciences/983899-20120809-homo-erectus-cohabitait-homo-habilis-homo-rudolfensis> [consulté le 10.02.2016].

⁶ *Ibid.*

⁷ Cf. « Did humans drive 'hobbit' species to extinction ? », par Ewen Callaway, in *Nature*, le 30.03.2016.

l'histoire de l'homme⁸. »

« La biologie du développement⁹ » arrive à expliquer la lecture des formules chromosomiques qui relie le programme génétique aux modifications de formes des espèces au cours de leur évolution. Cela permettrait une meilleure compréhension de l'évolution des singes supérieurs et de l'homme. Notre apparence gracile serait-elle un prétexte de supériorité sur lequel insistent les chercheurs concernant la différence entre l'homme et animal ? La pensée anthropocentriste, quasi-omnipotente, place l'intelligence au-dessus de l'instinct. En revanche, les études avancent, montrant que les deux facultés peuvent se mettre en rapport, sans hiérarchie, dans l'être pensant.

Par exemple, un curieux point de vue interprétatif sur l'origine de l'homme et la naissance de la technologie émerge au Brésil, apparaît après des années d'études faites par les chercheurs de l'Université de São Paulo et de l'Université britannique l'Oxford¹⁰ dans la Serra da Capivara. Leurs observations se penchent sur une espèce de singe appelé *macaco-prego* qui se montre capable de casser des pierres pour couper des fruits et pour creuser le sol à la recherche d'araignées. La ressemblance des pierres taillées par l'homme et le singe remettrait-elle en question la vision scientifique *homocentrée* ? Vu que les études actualisent la proximité biologique entre l'humain et le chimpanzé, quelques recherches ont pu éclairer « le sens esthétique à l'origine animal¹¹ » basé sur le jeu de tracés spontanés et les outils. Effectivement, il reste problématique de comparer la création du primate avec celle de l'homme.

Le paléanthropologue Pascal Picq dit qu'il y a environ 60 000 ans, en Afrique, l'art est apparu. « Le modes d'expression symboliques, quel que soit leur support, éclatent sous toutes les formes¹². » Mais les recherches apportent constamment un point de vue sur l'origine dans le temps. L'*anthropos* plonge dans des états sensibles pour déplier ou

⁸ Cf. « L'origine de l'homme en question », par Christoph Kummer, *La Liberté*, le 06.11.2017. [En ligne] disponible sur : <https://www.laliberte.ch/news/magazine/societe/l-origine-de-l-homme-en-question-414437?dpa=2> [consulté le 07.11.2017].

⁹ [En ligne] disponible sur : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Australopithèque> [consulté le 12.02.2016].

¹⁰ Cf. L'étude publiée le 09.08.2012 dans la revue scientifique britannique Nature. [En ligne]. <https://noticias.uol.com.br/ciencia/ultimas-noticias/redacao/2016/10/19/estudo-feito-no-brasil-pode-mudar-visoes-da-origem-da-humanidade.htm> [consulté le 02.11.2016].

¹¹ Michel Lorblanchet, *Les origines de l'art*, Paris, Le Pommier, 2017, pp. 53-61.

¹² Pascal Picq, *Au commencement était l'homme. De Toumaï à Cro-Magnon*, Paris, Odile Jacob, 2003, p. 203.

condenser une multitude de motifs.

La forme symbolique est projetée en tant qu'image mentale dans la fabrication des outils au fil des 400 000 ans, comme l'affirme Michel Lorblanchet : « [...] de l'Homo habilis à l'Homo erectus, du Neandertal à l'homme moderne, les outils attestent une recherche symétrique, celle-ci présente comme une donnée biologique, mais correspondant à un goût prononcé pour l'équilibre et l'harmonie¹³. »

On continue avec notre autopsie des origines. La présence des *Neandertal* n'a été constatée qu'en Europe et au Moyen-Orient autour de 120 000 ans, ils se sont concentrés en France et dans l'ouest de la péninsule ibérique cohabitant avec les *Sapiens* pendant plus de 10 000 ans. Or, la grotte de Bruniquel – découverte en 1990 et objet de recherches en 2011 – révèle la flamme de l'esprit des *néandertaliens* datant d'environ 176 500 ans, sûrement avant les *Sapiens*. Ce qu'ils ont cultivé en cognant les blocs de pierres et en géométrisant les « savantes structures de stalagmites disposées en cercle¹⁴ » est une révélation énorme pour la sensibilité du geste. Voici un espace mystérieusement imagé d'un possible rituel sonore à l'intérieur de la Terre.

Les *Sapiens*, dont l'origine reste ambiguë, ont subsisté, en se déplaçant vers tous les continents et ainsi dominé la terre entière. Il est connu qu'ils ont pris la place des *Neandertal* sur toute l'Europe, les repoussant dans des zones limitées, comme au sud du Portugal où finalement ils ont disparu. Il existe d'innombrables théories sur le rapport entre *Sapiens* et *Neandertal*, mais qui laissent beaucoup de lacunes, par exemple celle de l'affrontement, ou l'hypothèse que les *Neandertal* n'ont pas eu de descendance, ou alors qu'ils n'auraient pas eu une alimentation assez diversifiée comme les *Sapiens* ou de refuser le contact. Tout reste hypothétique, mais peut-être que la somme de facteurs multiples pourrait dessiner une logique. Plus intéressant et naturel se révèle, dans notre ADN, le métissage des lignées.

¹³ Michel Lorblanchet, *Les origines de l'art, op.cit.*, pp. 160-161.

¹⁴ Cf. « Surprise à Bruniquel : Neandertal explorait déjà les grottes il y a 176 000 ans », par Camille Gévaudan, *Libération* — 25 mai 2016, [en ligne] disponible sur : http://www.liberation.fr/futurs/2016/05/25/surprise-a-bruniquel-neandertal-explorait-deja-les-grottes-il-y-a-176-000-ans_1455127 [consulté le 04.05.2017].

Si la planète Terre n'existe que depuis 4,6 milliards d'années, l'archéologie nous invite à penser l'écart qui nous sépare de ce temps-là, le temps du commencement. Mais la trace du sensible que l'on considère comme expression de l'homme, de l'art pariétal à l'art digital, serait-elle alors fruit de l'inquiétude uniquement des *Sapiens* ? L'homme moderne qui a conçu aussi la bombe atomique, est alors celui dont Yuval Noah Harari a pu distinguer entre les préhumains quelle serait la puissance particulière des *Sapiens* sur les *Néandertaliens*. Et il soutient que nous, les *Sapiens*, avons un don spécial pour créer et croire à des fictions, à nous glorifier comme créateurs d'*entités imaginaires*¹⁵. Les chercheurs actualisent sans arrêt la *dramaturgie de l'origine* de sorte qu'on doit s'émerveiller de cette immense sensation de reculer de plus en plus dans les couches du temps qui nous rappellent de sacrifier la trace.

Bergson explique qu'au-dessus du biologique il y a la faculté intelligente de l'homme qu'il préfère appeler *faber*, « le fabricant des outils artificiels¹⁶ ». Il différencie et ajoute au concept évolutif biologique des *Sapiens* la nature intelligente qui cherche à modifier constamment la nature environnante. Mais dans le *faber* habite l'*homo ludens* avec une volonté inexorable de théâtralisation. On s'approche du *ludens*, selon l'ouvrage de Huizinga¹⁷ qui considère l'acte de jouer comme une condition intrinsèque de l'être humain au-delà du savoir. N'oublions pas l'univers ludique et même esthétique dont l'homme a pu bien apprendre en interagissant avec les animaux. La notion de *mimisme* anthropologique de Marcel Jousse explique le geste comme phénomène d'interaction, d'où se font les transpositions sous forme de propositions, soit sonores, visuelles ou graphiques. « La pensée, c'est le geste¹⁸ », dit-il. Sans m'opposer à lui, j'ajoute : le sentir crée le geste. L'*homo ludens* a laissé la trace de ses « rejeux¹⁹ » de la vie, de la prise de conscience prête à être créatrice. Une conscience créatrice s'échappe de la conscience de jugement dans un *Zeitgeist de l'égolâtrie*, pour ainsi repenser à l'acte de rejouer ce qui est consubstantiel dans le processus de l'évolution imprévisible de l'humanité.

¹⁵ Notion qu'Anne-Marie Pessis emploie aussi pour expliquer les premières mises en scène des artistes anonymes de la Serra da Capivara, nous y reviendrons.

¹⁶ Henri Bergson, *L'évolution créatrice* [1907], Paris, Quadrige/PUF, 10e édition 2006, pp.138-140.

¹⁷ Johan Huizinga, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1988.

¹⁸ Marcel Jousse, *L'anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, 1974, p. 128.

¹⁹ Terme utilisé par Marcel Jousse pour expliquer l'être humain capable de jouer la vie à nouveau, répéter.

Entre croyances et connaissances, l'être humain tributaire de l'empire du sentir porte en soi, dès alors, conscient ou non, un procédé de distanciation, aussi dit *Verfremdungseffekt*²⁰, lui permettant l'abstraction. Soit sous forme de peintures, de gravures ou de sculptures, ces témoignages sont vus par la plupart des chercheurs comme une pratique liée à un rituel de chasse, des rituels chamaniques, des rites de passages ou une forme de pré-écriture. Pourquoi ne pas dire la naissance du théâtre ?

Pourquoi l'art rupestre serait-il une pré-écriture par manque ou remplacement de l'écriture ? Cette question nous replonge dans le terrain de l'*archéologie de l'expression* qui s'éloigne de Darwin, sans l'oublier. Malgré l'énorme révolution qu'il a apportée par son concept évolutionniste, les nouvelles perspectives scientifiques proposent de penser autrement. Serait-il dépassé ? Il n'y a pas que la thèse du darwinisme dans la sélection mutante de l'espèce. *Après les sapiens que deviendra l'être humain ?* Il nous intéresse de réfléchir sur la nécessité d'avoir une donnée palpable comme l'os - partie quasiment indestructible du corps – pour atteindre, au-delà la matière, la trame de l'existence. Si les tourbillons de sensations dans la conscience font de l'exister un processus mystérieux et inépuisable, ils sont pourtant favorables à la création. Parce que c'est où le questionnement de l'être sur la vie peut mettre en œuvre son expression.

²⁰ Berthold Brecht reprend « des codes et conventions du théâtre japonais et du théâtre chinois ainsi que des écrits de Frédéric Schiller. Il eut l'idée de 'prendre ses distances par rapport à la réalité', c'est ainsi qu'il théorisa – il n'en est pas l'inventeur – la distanciation au théâtre, procédé interdisant à l'acteur de s'identifier à son personnage. » [En ligne] disponible sur : https://fr.wikipedia.org/wiki/Effet_de_distanciation [consulté le 12.02.2016]. Ce peut-il que Brecht ait voulu retourner à cet état du véritable étonnement qui transforme le sentiment en origine d'une origine ?

Chapitre 1 : L'ESTHÉTIQUE ET LE FONCTIONNEL

Tout d'abord, entre l'esthétique et fonctionnalité s'éveille la problématique connue dans l'Art. Il y a une ambiguïté sur laquelle je m'interroge : est-ce que l'art doit être libre de fonctionnalité ? À quoi sert l'art ? En principe, la volonté pure de l'artiste serait de produire quelque chose de beau. Il ne cherche pas nécessairement une finalité à son œuvre, en revanche existe une nécessité de toucher l'autre ou bien de la réceptivité. Il y aurait deux approches, l'une de considérer l'art comme quelque chose d'*extraordinaire*, et l'autre, en conséquence du premier, rendre l'art politiquement fragile en le qualifiant de *superflu*, car dès que survient une crise économique, l'investissement dans le marché industriel de la culture se raréfie.

La fonctionnalité en art est-elle alors tout ce qui fonctionne ? L'art ouvre la place à l'épreuve du sensible intelligible qui n'est pas nécessairement une fonction dépourvue de recherche esthétique. Cette recherche implique un travail intuitif et aussi instinctif et bien entendu en cela existe le risque de se perdre dans le plaisir sacrificiel de l'acte créateur. Ce double sens apparemment contradictoire coexiste dans notre travail artistique qui s'intéresse à l'incarnation des sens et non pas à la dissolution des sens ; l'efficacité de l'œuvre aboutira ainsi à sa finalité affective.

1. De l'état naturel de l'imagerie à l'expérience esthétique

Senhor Nivaldo²¹ m'interroge : « à quoi servent ces peintures rupestres ? » J'ai eu la chance de le rencontrer en 2016 quand je désirais connaître le site archéologique Toca do Angelim do Barreirinho, découvert récemment en dehors du Parc, dans les terres qui lui appartiennent. Toujours prêt à l'aventure archéologique, malgré ses 90 ans, il m'a guidée pendant une demi-journée pour rechercher les peintures rupestres qui, selon lui, « ne servent à rien mais attirent les scientifiques et les touristes. » Me voyant fascinée par les figures, d'ailleurs très belles et distinctes, du coup il insiste sur la question qui touche la problématique de l'art en général. Je lui donne mon point de vue avec d'autres questions : « C'est peut-être parce qu'elles ne servent à rien qu'elles sont encore là ? » Si les peintures

²¹ Paysan très reconnu à Serra da Capivara à cause sa fonction historique en tant que guide de l'archéologue Niède Guidon dès le début de ses explorations scientifiques là-bas. On parle d'une personnalité remarquable de la région au sens de passeur de connaissance vécue et de la vitalité de sa contribution à la construction du Parc.

ne servent à rien pour quoi attirent-elles scientifiques et touristes? C'est peut-être parce qu'elles ne servent à rien? » me répondit-il avec un humour tout philosophique ajoutant que c'est grâce à ces peintures qu'il a pu connaître des gens de cultures différentes et à travers eux qu'il a reçu d'autres impressions sur le monde. Son attitude montre une sobriété innée, en racontant sa vie *avant et après* l'arrivée de l'archéologue Guidon. Elle est la personnification d'un pivot autour de l'axe où le point fixe est l'archéologie. Nivaldo est devenu « le chercheur de *tocas* », connaisseur de la région, il s'engage à chercher des sites avec des figures rupestres. Ayant bien compris que l'exploration archéologique pourrait transformer la vie dans la région.



Fig. 49. Toca do Angelim do Barreirinho. Détail: six figures déguisées. Région Serra Talhada. © LdoC.

Ci-dessus : Sur la paroi on retrouve six figures déguisées comme une vision théâtrale de caractère magique [fig. 49]. Le pouvoir du rêve vibre en chaque figure avec sa propre forme, malgré l'hétérogénéité de l'ensemble, l'attitude des bras ouverts fait appel à une recherche d'unité expressive. C'est le débordement de l'esprit qui se manifeste par la main de l'artiste en train de saisir quelque chose de beau, tout en étant lui-même spectateur de l'acte créateur. Le style du dessin suggère une idée très corporelle à l'intérieur des silhouettes, le contour du corps met en mouvement des formes géométriques éloignées de l'humain. De telles caractéristiques sont propre au complexe stylistique Serra Talhada et s'explique par une riche variation de styles sur le thème de l'auto-figuration.

L'art s'élève dès qu'il y a une « intention », une manifestation de l'esprit, comme une quête de liberté. Je souhaite défendre que l'extraordinaire dans l'art soit essentiel à la

vie. L'art rupestre ainsi que l'art contemporain serait l'acte d'invoquer des événements et des inflexions intrinsèques de la pensée et des sentiments nuancés, donc singuliers, dirait Deleuze. Le fait que l'art soit indépendant de la fonction purement productive à but industriel en ferait quelque chose de réservée à des privilégiés, d'ailleurs ce qu'on entend souvent. On dit aussi que c'est une pratique essentielle pour la construction de l'humain, comme il l'était à l'époque de nos ancêtres et qu'on lutte pour garantir cet espace de liberté expressive de notre être pensant et désirant du vivant.

Notre recherche s'accroche à ces images du vivant qui sont tonifiées par les sensations du corps, où la jouissance du vécu libère l'esprit. Ceci se construit en autorégulation avec la sensualité du mouvement. La fonctionnalité en art est-elle alors tout ce qui fonctionne? L'art ouvre la place à l'épreuve du sensible intelligible qui n'est pas nécessairement une fonction dépourvue de recherche esthétique. Cette recherche implique un travail intuitif et aussi instinctif et bien entendu en cela existe le risque de se perdre dans le plaisir sacrificiel de l'acte créateur. Ce double sens apparemment contradictoire coexiste dans notre travail artistique intéressé à la réunion des sens et pas à la dissolution des sens ; l'efficacité de l'œuvre aboutira ainsi à sa finalité affective.

Comment l'état naturel de l'imagerie crée-il l'expérience esthétique ? *Suffirait-il que l'acteur/danseur habite profondément son corps pour restituer la mémoire des gestes, de l'impalpable ?* On sait bien que cette force naturelle de *faire* et de vouloir *comprendre* nourrit la voie existentielle dans l'art, dès les hommes premiers, et qu'au bout du compte l'expression des affects crée un pont entre l'extrême de la *physicalité* et de la pensée.

La pensée rationnelle est lente par rapport à la perception sensorielle. Et la question esthétique, à mon avis, ne se limite pas à l'être humain, elle se manifeste dans toutes les formes de vie. Je veux dire par cela que la pensée esthétique rend honneur à la grâce s'exprimant partout et dans tout ce qui vit. *Néanmoins il y a différentes formes d'esthétiser la vie, les animaux le font sans même s'en apercevoir, l'artiste lutte avec ses idées qui le dépassent.* Mais le fait de forger la réalité avec la sensibilité perceptive ne veut pas dire que l'être-humain serait un être au-delà. Ce *Dasein* angoissé des philosophes évoque la supériorité humaine de recréer et en cela impose une autre qualité de conscience, je m'interroge : laquelle ? Voyant les oiseaux en train de faire leur rituel, je sens plutôt le désir de cette unité et légèreté sublime de la nature, au lieu d'une nature trop idéalisée.

L'image stimulée par l'instinct

Nos ancêtres de la Serra da Capivara étaient attirés par la richesse de détails du comportement des animaux, des événements cosmiques du soleil, des étoiles, les tornades qui ont toujours eu lieu dans le ciel. Ils ont développé l'observation et se sont mis à perfectionner des gestes de plus en plus sûrs. « Dès qu'on va au-delà de l'objet qui cause le sentiment, les pensées et le mode de penser qui s'ensuit on atteint le cœur du sentiment. Son contenu consiste en une représentation d'un état donné du corps²². » Cette force créatrice qui a entraîné nos ancêtres à se mettre en scène, à s'auto représenter, ayant leurs propre corps pour exploiter la poétisation de soi, pour soi-même et pour les autres, instaure le plaisir virtuel de l'art rupestre et de l'art en général, sans coupure entre corps et esprit.



Fig. 50. Toca Caboclo do Angical. Région Serra Branca – PNSC. © Cristiane Buco.

Ci-dessous: Cette configuration rythmique apparaît comme une scène dansée où l'ensemble des figures est mis en ordre exprimant l'aptitude au jaillissement du rituel à l'origine d'une pensée chorégraphique. Pourrait-il s'agir de danser le rêve de la chasse ? L'image [fig. 50] évoque une composition spatiale donnant à la physiologie du corps un devenir expressif dans une temporalité extra-quotidienne. L'alignement des petites figures en montre certaines qui se détachent de l'ensemble. L'esprit fictif poursuit le mystère et aussi fait apparaître la mesure et la démesure entre l'humain et les animaux, au fond, survolant le groupe. Ce qui crée l'idée de tridimensionnalité datant d'environ 6 mille ans.

L'affectivité existe chez les animaux et m'intéresse interroger en fin de compte quelles sont les ressemblances et déréférences entre l'humain et l'animal. J'ai pu constater

²² Antonio Damasio, *Spinoza avait raison. Joie et tristesse, le cerveau des émotions*, Paris, Odille-Jacob, 2012, p. 93.

à la campagne chez ma grand-mère, en regardant les vaches qui pleurent car l'une de ses semblables a été tuée pendant que nous, les humains, étions ravis de la bonne viande que nous allions savourer. Cette expérience a marqué ma mémoire d'enfant sur le fait que les animaux ont de la compassion. À Paris aussi, je me suis retrouvée dans la rue Lafayette à regarder comment un moineau s'occupait de son semblable qui était blessé sur le sol. Il lui tapotait angoissé, car le corps ne réagissait plus. C'était pour moi l'attestation du geste pensé avec le sentiment.

La soif de connaissance de Darwin (1809-1882) se penche sur les mécanismes de l'expression chez l'homme et l'animal et évoque les observations du philosophe Spencer (son contemporain) à propos de l'intime qui émerge du langage passionné. Sans négliger le langage ordinaire, libre d'affectation, il recherche notamment la fonction de l'expression selon une raison physiologique. Cela est rattaché à une loi générale, je cite : « [...] tout sentiment est un stimulus initiateur d'une action musculaire²³. » Le remarquable naturaliste met en valeur l'expression des affects chez les animaux domestiques cherchant une analogie avec l'être humain. L'important pour lui n'a pas été seulement le fait de « [...] décider jusqu'à quel degré certaines expressions sont, chez l'homme, caractéristiques de certains états d'esprit [...]»²⁴. Il n'est pas loin des questions théâtrales quand il a cherché quel est le fondement le plus fidèle pour évaluer de façon générale « les causes ou l'origine » de l'expressivité de certains mouvements. Considérant comme capitale, dans l'expressivité des animaux, la nature libre de conventions car, pour lui, elle est normalement soumise ou influencée par l'imagination. Observer les animaux amène à comprendre qu'ils ont plusieurs expressions très proches de l'humain, ce que Darwin considère comme des expressions instinctives qui peuvent constituer un caractère plus universel de la nature que de l'expressivité elle-même.

Rappelons-nous que les figures d'animaux sont présentes dans presque tous les sites archéologiques, très souvent agrandies par rapport à l'humain. Ce qui montre l'empathie entre l'humain et l'imagerie du non-humain. À ce propos, la nouvelle attractivité archéologique en construction c'est l'œuvre du Musée de la Nature (Museu da Natureza),

²³ Charles Darwin, *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux*, traduit de l'anglais par Samuel Pozzi et René Benoit. Paris, C. Henwald Librairie-éditeur, 1890, p.105. Version PDF [en ligne]. http://darwin-online.org.uk/converted/pdf/1890_ExpressionFrench_F1186.pdf [consulté le 27.12.2016].

²⁴ *Idem.* p. 31.

situé très proche de l'entrée principale du Parc. Il exposera une vaste archive archéologique sur la concomitance de la mégafaune vivant avec l'être humain et aussi sur la transformation de la nature à travers le temps. Les artistes ont inauguré leur expressivité esthétique en se distanciant du réel. Entre la pensée et la visibilité des choses, la peinture relève la faculté de saisir l'invisible, d'éclater la mimesis en obéissant à des conventions esthétiques forgées.

La vie pensée par l'image

La pensée qui se pense pousse le besoin particulier de l'homme à comprendre ce qu'il vit. Ou bien, serait-ce le besoin de comprendre qui pousse la pensée à se penser intelligemment ? Cette intelligence sensible possède une double action : ludique et fonctionnelle. Elle opère, d'une part en vue de l'efficacité²⁵ des gestes faiseurs de créations et d'autre part en vue de suivre les sentiments. Et encore elle s'impose de prendre de la distance pour recréer visuellement une figuration de l'irréalité. Autrement dit, une altérée du monde réel. C'est ainsi que les premiers artistes ont signalé leur présence au monde, en accordant un traitement particulier à ce qui découlait des moments privilégiés d'intériorité.



Fig. 51. Toca do Inácio I, détail : groupes de trois figures dans un geste d'ensemble. Région Serra Branca-PNSC. © Cristiane Buco.



Fig. 52. *Idem*. Figure isolée en posture accroupie. © LdoC.

²⁵ Je pense au travail de recherche pionnier de Marcel Mauss (1902-1938) sur les techniques du corps a mit en valeur les gestes collectifs dont chaque individu est impliqué dans la création gestuelle où les activités productives sont structurées intrinsèquement, c'est-à-dire liée à l' intelligence physique.

Ci-dessus : le geste d'ensemble est remarquable par son intériorité. Les figures assises [fig. 51] sont dans le flux du mouvement d'évocation, retournées sur elles-mêmes: serait-ce une sorte de prière ? Les rythmes des bras arrondissent le geste vers le ciel (geste d'air), mais les corps sont ancrés dans la terre. D'ailleurs on peut retrouver cette attitude dans différents sites archéologiques, malgré la variation du style. Autre point de vue, la figure [fig. 52] est un exemple unique dans le contexte pictural de la Serra da Capivara, on pourrait penser à l'art rupestre de Tanzanie²⁶. Sur la même paroi, l'on voit que la figure est isolée mais aussi proche de la scène du groupe, l'attitude du corps met en valeur ses jambes enracinées au sol et ses mains posées sur la tête. En revanche, la longueur du cou possède un trait de similarité stylistique avec les figures assises.

Le paléoanthropologue Pascal Picq explique dans *Au commencement était l'homme* que « [...] les populations humaines actuelles appartiennent à une seule et même espèce : *Homo sapiens*²⁷. » Comment se fait-il que nous soyons arrivés à une réalité biologique si homogène ? Dans son ouvrage, Picq guide l'imagination à travers les origines, cherchant la logique du mouvement de l'homme sur la planète, c'est ce qui l'amène au constat : « La terre des hommes a toujours été marquée par la diversité des populations et des cultures. Ce n'est pas une population d'une espèce qui supprime toutes les autres, mais des populations africaines qui contribuent plus que les autres au génome de notre espèce actuelle²⁸. »

Entre les populations qui ont migré et celles qui ont évolué sur un même lieu, Picq ne pense pas que l'une d'entre elles pourrait être plus moderne que les autres. On peut voir à Serra da Capivara, entre les groupes humains de Tradition *Nordeste* et *Agreste*, une intéressante interaction picturale, soit comme intrusion culturelle [voir partie 1 p. 86 note 135] soit comme conflits de l'altérité : le résultat dans les scénarios est un développement d'une plasticité intrinsèquement vécue.

L'intériorité évoque toujours une plongée, comme celle dans *la mouche d'un grand rocher* où les artistes ont certainement éprouvé le paradis tropical du temps primordial tandis qu'aujourd'hui c'est une expérience marquante. Je parle du parcours de terrain de 2016 quand j'ai pu visiter la Toca do Inacio I [ci-dessous fig. 53]. D'abord le chemin en

²⁶ Durant le IIIe Congrès d'art rupestre appelé *Sanctuario*, en 2016 à Valcamonica (Italie), j'ai pu rencontrer l'archéologue polonais Maciej Grzelczyk et son exposé sur l'Art rupestre en Tanzanie (l'Afrique de l'Est) a soulevé mon intérêt, surtout à cause du contexte vivant des pratiques chamaniques qu'il a pu constater *in situ*, les peintures sont encore des véhicules de reconnexion avec les ancêtres actualisant la transmission de méthodes de soins à travers des forces surnaturelles.

²⁷ Pascal Picq, *Au commencement était l'homme : De Toumaï à Cro-Magnon*, *op.cit.*, p. 175.

²⁸ *Idem.* pp. 200-201.

voiture 4x4 n'est faisable qu'avec une personne comme Celivan qui est capable de se débrouiller dans les manœuvres les plus dangereuses. Ce qui apporte à ce travail un caractère épique. En suite, le fait de marcher dans la vallée de la Serra Branca, grâce à l'aide de Rogério Oliveira Paes, rend mémorable l'aventure archéologique. Nous avons beaucoup discuté sur d'autres aspects spectaculaires vécus là-bas. Le passé et le présent se sont mélangés en moi, avec les *archéogestes* rupestres, tributaires d'un phénomène d'*imbibition* de l'expressivité sauvage.

La sensation énigmatique produite par la trace de cette corporéité intemporelle oriente toujours mon regard davantage sur l'avenir que sur le passé.



Fig. 53. Panoramé Toca do Inácio I. Région Serra Branca–PNSC. © Rogério O. Paes.

Lorsqu'on perçoit la configuration spatiale du lieu tout simplement incroyable, il serait naïf de chercher une analogie avec le point de vue technique de l'œuvre qui dépasse notre rationalité. En revanche, on trouve la logique du rêve qui donne un sens à ce tableau absolument onirique. Je m'identifie évidemment à ce qu'explique Kandinsky : « L'artiste c'est la main dont l'utilisation pratique de tel ou tel trait met l'âme humaine en vibration [...]»²⁹. » L'humain dans l'art retrouve l'harmonie par la fermeté et l'efficacité des gestes voulues par celui qui a suivi son besoin intérieur.

²⁹ Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, France, Denoël, 1989, p. 112.

Je m'intéresse à la vibration d'images-mémoires qui composent l'incontestable rigueur de l'artiste faisant jaillir sa force d'expression, donnant une forme choisie à ses vécus. Cherchant à maîtriser la relation entre le réel et l'imaginaire, l'effet de l'apprentissage de l'homme et la nature – va produire une forme de filtrage esthétique de la vie. Ce qui fait imaginer une véritable symbiose art et vie pétrifiée dans les œuvres rupestres spécialement magiques.

2. De l'impression à l'expression

Est-ce que tout ce qui entre en moi s'imprimera dans mon être ? Quand le vent souffle sur la Terre il nous apprend que tout est instable, en transformation permanente, et ce serait peut-être le propre aussi de l'humain, en tant qu'être de la nature, que de changer la nature ?

Ces questions nous renvoient au sujet des *ressemblances et des différences* entre l'humain et l'animal dont on vient de parler à propos de l'esthétique et du fonctionnel. Pour Lumley la différence entre l'homme et l'animal serait que chez ce dernier « [...] l'objet utilisé est instantanément oublié ; il n'est jamais ni conservé ni amélioré³⁰. » Tandis que l'homme va perfectionner la conception de l'outil, son geste n'est plus « [...] le prolongement de la main dans une action fugitive mais le témoignage d'une pensée conceptuelle spécifiquement humaine³¹ » Leroi-Gourhan dans *Technique et langage* [le premier volume de l'ouvrage *Le Geste et la Parole*], a posé un regard pointu sur le comportement matériel de l'homme appuyé par les observations de la neurophysiologie. Ses recherches montrent que depuis les origines l'utilisation simultanée de la main et du visage élabore le comportement d'un grand nombre d'espèces.

C'est pourtant l'approche « paléontologique du langage » qui permet de suivre le développement du corporel et du cerveau selon l'éclosion de techniques et esthétiques qui remontent aux chasseurs-cueilleurs, passant par l'agriculture, jusqu'aux conséquences « techno-économiques ». C'est ainsi que la découverte du feu a permis la création des céramiques et de la métallurgie. Ensuite il y a eu la formation des classes sociales et le développement du contexte urbain. Alors, technique, économie et langage s'orchestrent

³⁰ Henry de Lumley, *L'Homme premier – Préhistoire, évolution, culture, op.cit.*, p. 37.

³¹ *Ibid.*

dès le passé lointain jusqu'à l'analyse contemporaine neurobiologique de l'homme contemporain, porteur d'un développement plus holistique³². Nous sommes sans distance et en superposition avec les événements du monde, comment ne pas être connectés et touchés avec les autres.

Être impressionné, métaboliser, s'exprimer

Au cours de la vie, le corps accumule les impressions échangeant l'énergie de sa propre présence avec le monde. Sachant que le corps vivant est co-créateur des réactions chimiques qui se déploient et s'adaptent au fur et à mesure qu'il (le corps) répond aux *stimuli* de son milieu, c'est-à-dire il métabolise les impressions. En effet, l'impression se transforme en expressivité. Chaque geste imprime une manière d'être présent à l'autre.



Fig. 54. Toca do Boqueirão da Pedra Furada, détail: figure de danse (posture en grand-plié) superposant des représentations d'animaux. Région Serra Talhada-PNSC. © LdoC.

Entre *agir et recevoir* le corps

canalise une intention et une attention particulière qui va produire son expressivité. Il y a donc une expressivité fondatrice qui n'est pas uniquement une mise en fonction automatique entre les organes à l'intérieur du corps, mais un acte conscient, comme fait l'acteur sur la scène quand il se laisse *impressionner*. Dans sa finalité expressive le corps éveille la volonté du sujet qui n'est pas l'instrument de l'être, ni l'objet de projection de soi, mais sa présentation entière.

³²Le mot Holisme du grec ὅλος / hólós signifie « entier ». C'est un néologisme apporté par Jan Smuts, l'homme politique d'Afrique du Sud dans *Holism and Evolution*. Selon l'auteur, le holisme c'est « la tendance dans la nature à constituer des ensembles qui sont supérieurs à la somme de leurs parties, au travers de l'évolution créatrice. » Cf. Londres, Macmillan & Co Ltd, 1926, p. 362. [En ligne] disponible sur : https://archive.org/stream/holismandevoluti032439mbp/holismandevoluti032439mbp_djvu.txt [consulté le 21.01.2017]. Cette idée est venue d'autres penseurs, par exemple Émile Durkheim : « Le tout est plus que la somme des parties », [en ligne] disponible sur : <http://libertariens.chez.com/lasocio.htm> [consulté le 21.01.2017]. Pour lui l'holisme est une méthode pour voir le monde. Actuellement ce mot est très employé dans les appellations ésotériques.

Il ne s'agit pas ici de réfléchir sur le déroulement de l'auto-génération appelé mécanisme de cause *versus* effet. Notre sujet d'*archéologie de l'expression* évoque la loi naturelle d'échange de substances vivantes du Soi vis-à-vis de l'autre et l'environnement que l'on appelle « maintenance réciproque³³. » Au sens approfondi, cette loi règle la prise de conscience qui va jusqu'à l'atome. L'on parle d'une recherche d'équilibre entre ce que je reçois et ce que je dois rendre au monde, comment se positionner face à la vie de manière à travailler avec et pour les vertus intellectuelles et émotionnelles.

Dans la démarche de l'impression à l'expression il y a deux directions qui font penser à la maîtrise de l'art de tirer à l'arc. L'archer reste au milieu lorsqu'il travaille *comment* tenir l'arc, cibler la flèche. Tandis que son être est pénétré par une impression, il devient cette impression. Par conséquent une création veut s'exprimer, libérer quelque chose indicible de l'intérieur. L'artiste maîtrise une sensibilité rare travaillant à double sens: tantôt dans le si bref moment où il est touché par le monde, tantôt il crée la puissance irrésistible pour soustraire un motif. L'important dans cette dynamique est de savoir tenir l'inspiration pour objectiver un point de vue esthétique. Comment faire sentir à l'autre ce que je sens, comment lui faire voir ce que je vois, et ainsi de suite. Dans ce processus, il faut prendre en compte le *comment faire* et non seulement posséder un savoir-faire. Développer la qualité d'écoute, par exemple, n'est pas limitée à entendre avec nos oreilles mais avec tout notre corps.

La nécessité de nourrir l'équilibre de la vie a pour base et responsabilité les mécanismes de la pensée et de l'imagination d'où les impressions et les expressions se produisent réciproquement. Pour revenir à Serra da Capivara, nous percevons un *monde autre* d'expériences qui donnent à comprendre de manière plus fine notre réalité actuelle. Parce que le lieu invite le corps à redevenir une antenne perceptive et empathique avec tous les *stimuli* extérieurs pour l'éveil sensoriel, aussi dit l'*extéroception*. En fait, ce lieu d'inspiration peut réunir la sensibilité à toutes les impressions de l'environnement, faisant intervenir le vivant. La vision répond à l'*extéroception*, en même temps qu'elle active la proprioception à partir du moment où la nature sauvage invite à saisir les nouveaux

³³ Terme apporté par G.I. Gurdjieff dans *Récits de Belzébuth à son petit-fils. Critique objectivement impartiale de la vie des hommes*, Paris, Rocher, 1976. Actuellement disponible en version ebook, [en ligne], disponible sur : <http://www.histoireebook.com/index.php?post/Gurdjieff-Georges-Recits-de-Belzebuth-a-son-petit-fils-Tome-1> [consulté le 03.11.2017].

mouvements.

L'histoire nous amène à comprendre que le biologique et le culturel travaillent ensemble dans l'escalier de l'évolution morphologique du primate à l'homme moderne. Peut-on imaginer la capacité mimétique selon laquelle les mouvements et les gestes efficaces des animaux ont influencé notre évolution créatrice ? Etant donné que les animaux ne se posent pas de questions, ils trouvent les solutions intelligentes par pur instinct, sans nécessairement vouloir imiter le geste d'un autre animal, même s'il existe des espèces qui ont la capacité imitative.

Notre évolution n'a pas été linéaire. On dit qu'il y a toujours eu une oscillation entre des périodes de sauts rebondissant sur d'autres périodes d'inertie. Dans l'introduction de *L'expressivité du corps*, l'ouvrage-thèse de Michel Bernard, celui-ci évoque plusieurs fois les pensées métaphysiques de Ruyer et je lui emprunte celle-ci : « Au commencement était la source de l'expressivité [...] ³⁴. » La vie s'exprime. L'intensification de la soif d'explication sur soi a-t-elle entraîné l'imaginaire à faire œuvre d'art ?

L'art doit intensifier la réflexion sur « la distinction du sens et de la signification » mettant en lumière une expressivité signifiante. L'expressivité artistique a pour but de dépasser l'affectivité. Les émotions et les passions ne font qu'orchestrer l'expressivité originaire des choses ou des êtres qui échappe à toute signification³⁴. »

La phénoménologie husserlienne aussi inspire Michel Bernard pour théoriser sur l'expression, au sens strict du mot, qui ne serait pas le corps. Husserl voyait l'expression liée à l'activité de l'esprit ou de la volonté psychique. En allemand le mot *Bedeuten*, qui se traduit par signifier, exprime le sens signifiant du discours et amène à conjecturer l'unité et pluralité de l'être. Intéressé au corps qui libère l'expression sur le plan du discours, il propose que l'expression soit intelligible en soi-même en tant qu'état d'âme. Cela n'empêche pas que Husserl a consacré au corps la fonction de signifié, c'est-à-dire l'intentionnalité d'exprimer la pensée.

³⁴ Michel Bernard, *L'expressivité du corps. Recherches sur les fondements de la théâtralité*, Paris, La Recherche en danse/Chiron, 1986, p. 21.

Si l'on pense la création à travers Spinoza, l'enchaînement de l'expression se faisait par rapport à la substance d'origine, c'est-à-dire à la *qualia* ou « mode » dont *a priori* l'expression a été nourrie. Le corps est aussi l'esprit. Ceci explique que la source de la création n'est pas hors du corporel. Sur la corporéité du geste, Michel Bernard dit que « l'expression n'a pas besoin de reconstitution par l'imaginaire, ni celui conjoint de déchiffrement par l'entendement : elle est lue directement et affectivement dans la mesure où le corps de l'observateur est disposé à l'accueillir [...]»³⁵ Ce serait de prévoir que l'expression *géométrise un corps* distinct qui a pour désir être reçu, senti, écouté. En général ce serait l'expression d'un désir de l'autre. Il faut laisser le corps parler [s'exprimer] selon sa voie sensorielle indispensable à la plasticité de l'impalpable. De plus, le travail de reprise implique au passage à la « mémoire affective » qui est profondément enracinée dans le corps, qui à son tour est le véhicule et aussi sujet pour l'articulation du souffle de l'esprit qui le traverse.

Pensant à la question de l'expressivité du geste entre les mécanismes productifs et l'affectif, Michel Bernard ouvre une discussion qui, dans mes réflexions pédagogiques, m'occupe depuis longtemps. Il polarise l'acte percevant « l'instance du Moi » dans l'échange dynamique opéré par l'imaginaire et crée un schéma circulaire entre « *impressivité et expressivité* ». Il explique : « Sous l'influence de l'image spectaculaire, toute expression de l'enfant devient expression d'une impression fictive de soi [...]»³⁶.

Selon Bernard c'est par l'imaginaire que l'homme sélectionne et organise ses actes perceptifs qui poussent les gestes à manifester l'expression spontanée suivant le caractère fictif de l'imagination et production. Cela signifie que l'imaginaire n'est pas uniquement une épreuve du ressentir individuel mais une interaction des niveaux « *impressif et expressif* ». Le geste n'est qu'un jeu de la fantaisie, il est aussi la singularité sans écart dans les différents modes d'appréhension collective et sociale des gestes imprimés de l'autre.

³⁵ *Idem.* p. 265.

³⁶ *Idem.* p. 161. Nous y reviendrons dans la partie 3.

Effacité, sensibilité, singularité

Si l'esthétique est une immanence expressive comme pourrait-elle détourner sa fonctionnalité ? Les archéologues pensent à l'acte créateur mettant en valeur la faculté tantôt intellectuelle tantôt sensorielle du geste qui transforme la matière. Grattant la terre, il faut en même temps être à l'écoute des strates et goûter la terre. Je m'interroge sur le lien entre l'esthétique et le fonctionnel pour situer la connexité ou écart entre les deux dans notre monde épuisé de l'industriel. Selon l'archéologie qui rejoindrait la notion classique d'André Leroi-Gourhan, Lumley explique : « Pour transformer un bloc de pierre en objet utile, les gestes devaient se succéder dans un certain ordre, et cet ordre implique un savoir. L'outil témoigne de l'émergence d'une pensée conceptuelle. Il introduit dans l'histoire une nouvelle dimension culturelle³⁷. »



Fig. 55. Toca do Serrote da Bastiana. Détail : gravure et peinture. Région des Serrotes, en dehors du PNSC. © LdoC.

L'évènement rupestre simultané, gravure et peinture, dans le site Toca da Bastiana³⁸ apparaît comme un cas particulier dans les environs de la Serra da Capivara [fig. 55]. Ce lieu a entraîné de nouveaux enjeux remettant en cause les recherches quant aux datations antérieures. Si l'image de l'anthropomorphe correspond à la Tradition *Agreste*, cela

³⁷ Henry de Lumley, *L'Homme premier – Préhistoire, évolution, culture, op.cit.*, p. 36. Les fondements classiques par André Leroi-Gourhan (1911 – 1986) dans *Le Geste et la parole* ajoutent un point de vue sur l'efficacité du geste dans le trajet d'évolution cognitive de l'humanité.

³⁸ J'ai visité ce site en 2002 et de nouveau en 2016 grâce à Senhor Pedrinho qui m'a guidée dans les terres où sa grande mère Bastiana habitait - d'où le nom du site - et encore aujourd'hui sa mère vit là bas très isolée dans une petite ferme, heureusement elle a un téléphone portable. Il m'a fait connaître six sites archéologiques qui sont enregistrés par la FUMDHAM. Le manque de ressources matérielles et humaines fait qu'il en reste beaucoup à approfondir. Récemment l'archéologue Eric Boëda a fait des travaux de fouilles très proches de la Toca da Bastiana. Les fouilles de la FUMDHAM dans Toca do Barrigudo permettent d'affirmer qu'il y a 9 000 ans environ existait là une forêt tropicale humide. Des squelettes humains et de la mégafaune ont été trouvés et sont exposés au Museu do Homen Americano et laboratoires de la FUMDHAM.

déconstruit ainsi les notions autour de l'origine de cette tradition³⁹.

L'impression de force imprimée et exprimée par cette imposante figure humaine dépliée, à la fois peinture et gravure, nous permet de voir sur la grande paroi couverte d'autres images en couleur rouge, bleu – l'intention du geste qui confirme une forme de présence aborigène en train de manifester de l'intériorité. L'expression d'un acte pensant et subversif qui modèle dans et sur la pierre l'esprit d'une création fictive. A quoi sert ce geste-là ? Peut-il se rappeler ce qui a été imprimé dans l'expression ? L'imaginaire très complexe est simplifié par l'effort conscient révélant en soi-même l'expérience esthétique qui résonne d'une puissance archaïque mystérieuse.

S'agit-il d'une action rituelle de dédoublement de soi⁴⁰ ? Une sorte de projection du Soi hors du corps ou une incarnation ? Comme l'explique la neuroscience, notre cerveau a par nature la capacité de créer un double Soi. Ce scénario rupestre suscite l'idée d'un sujet dépliable et d'une liaison à faire entre les deux figures, gravitant de la peinture à la gravure. D'ailleurs, ceci propose un passage à faire de la surface à l'immersion et au contraire, de l'image gravée - *silhouette du vide* - à la vitalité de la peinture : l'*archéogeste* vibre dans le lieu métamorphosé en ruine du temps et magie. Chaque savoir faire engage un geste obstiné à intégrer une situation d'apprentissage avec le monde imaginé. C'est-à-dire que l'interface entre mon geste et mon être percevant sollicite ma créativité et l'expérience manifeste du vivant. *Mon attention se canalise vers la finalité de l'esprit dans l'expérimentation charnelle.*

La mise en écho de la plasticité sensori-motrice montre l'idée théâtrale d'un avatar ou fantôme. La figure peinte montre un sexe masculin; les bras ouverts jusqu'à l'extrémité des doigts accentuent la force énergétique dans la présentification amplifiée de la présence. La pensée qui forge l'avatar émerge de l'efficacité et la finalité d'un rite magique très ancien. L'ornement peint sur la tête de la figure apparaît dans plusieurs sites archéologiques dans le Parc. L'esthétique illustre une atmosphère spécifique, de manière à

³⁹ Les peintures du site Toca do Serrote da Bastiana ont été datées entre 39 442 et 48 286 av. J.-C. par les méthodes de thermoluminescence. Cf. Elisabeth Bucu, *Turismo arqueológico...*, *op.cit.*, pp. 192-193.

⁴⁰ Dans l'enseignement de Marcel Marceau, le *dédoublement* se réfère au travail de l'acteur entre deux rôles, deux personnages. Dans l'enseignement de danses sacrées ou les « mouvements » de Gurdjieff, cette expression traduit le travail d'observation du Moi intérieur (Je) et des petits je périphériques. Nous reviendrons sur ce sujet dans partie 3.

présenter de la fulguration duale. Comme si ce lieu avait été voué à l'événement rituel. On se sent pénétré par ce scénario qui est mémoire d'un impact visuel singulier.

Imaginons que, dans ce monde là, la virtualité émergerait de l'animisme et que l'être humain exploitait toutes les puissances existant en lui, en symbiose avec les influences environnantes. On cherche aujourd'hui intensément à retrouver cet état d'immersion qui implique toute la sensibilité du corps. On énonce, par exemple, le concept d'« émersionologie » qui se penche sur le sentir du corps vivant comme une « immersion du corps dans le monde⁴¹ », une manière d'« écologiser⁴² » le rapport sensorimoteur du corps coexistant avec le monde.

L'ouvrage célèbre de Marcel Mauss « Les techniques du corps⁴³ » n'est pas le seul à faire réfléchir au geste. Quand Bergson a écrit sur le rire, il explique le geste selon une approche au-delà de la production mécanique ou automatique du comique. Il analyse la complexité psycho-esthétique de l'homme. Jousse et Bergson par opposition au projet de productivité de Mauss, accordent au geste le caractère individuel de l'expression humaine, c'est-à-dire le geste est moteur primordial. Le geste serait-il alors pour Jousse du domaine intrinsèque du mimisme de l'être humain et pour Mauss, l'exploration technique ?

Marcel Jousse, élève de Mauss, a été un chercheur du geste jusqu'à saturer l'anthropologie vers une ouverture spirituelle. Il a également pensé le geste à partir de la théorie de Mauss qui explique pourquoi les gens savent utiliser leur corps à des fins productives pour que les gestes du travail mettent en valeur les savoirs pratiques de l'homme. Il me semble que l'anthropologie du geste de Jousse, a voulu susciter le geste rond qui rejoint la mémoire mythique, celle qui exprime le sens du rythme et de l'invisible, c'est-à-dire une vibration, une fluidité. Par ailleurs il a aussi manifesté de l'intérêt pour la pratique, ayant attiré celui de Marcel Marceau vers la profondeur de ses recherches.

⁴¹ Bernard Andrieu, *Sentir son corps vivant – Émersionologie 1*, Paris, Librairie de Philosophie J. Vrin, 2016, p. 20.

⁴² *Ibid.* Néologisme de Bernard Andrieu.

⁴³ Marcel Mauss, « Les techniques du corps », in *Sociologie et anthropologie* [1950], Paris, Quadrige/PUF 13e édition, 2013, pp. 365-384. Sur l'œuvre de Mauss, Lévi-Strauss consacre un éclairage général « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », p. 13 : « Chaque technique, chaque conduite, traditionnellement apprise et transmise, se fonde sur certaines synergies nerveuses et musculaires qui constituent de véritables systèmes, solidaires de tout un contexte sociologique. »

La pratique du geste dans le théâtre et la danse nous permet de voir plus clair en ce qui concerne la complexité entre la nature et le culturel, dans le comportement de nos ancêtres. De plus, il faut se rappeler que le geste est né avec notre être. Par ailleurs le geste est avant nous, il émerge de notre nature sensible et intelligente. Pour Edgar Morin, «si l'on décide qu'est culturel tout ce qui n'est pas inné, alors la culture existe chez les animaux. Mais si l'on dit qu'est culturel ce qui est organisé et qui s'auto-organise, alors on ne le trouve que chez l'homme⁴⁴. » Il valorise la contrainte dans l'organisation de la différence qui m'inspire à propos de l'alchimie *esthétique hybridée* les impressions du semblable et du distinct dans les créations rupestres. L'émergence du geste fait simultanément imprimer une impression déjà expressive, pour revenir à l'idée de Michel Bernard : « l'exprimé est dans l'exprimant⁴⁵. » En effet, le geste est aussi le sujet, celui qui installe un certain espace intentionnel, créant ainsi l'ouverture pour sa propre force tactile pour se perfectionner et s'appropriier son propre corps.

Dans une organisation planétaire contrôlée par les satellites et le *Cloud* nous nous trouvons au sommet d'une société artificiellement traversée par l'ambiguïté des visions futures.

« Ainsi, la nécessité d'un accroissement continu de l'univers apparaîtrait, je veux dire d'une vie du réel. Et dès lors on envisagerait sous un nouvel aspect la vie que nous rencontrons à la surface de notre planète, vie dirigée dans le même sens que celle de l'univers et inverse de la matérialité⁴⁶. »

L'art n'est pas un processus passif mais une oscillation, c'est une intense activité perceptive mêle à la rêverie. Et comment le phénomène esthétique travaille-il la question d'être au monde, les sentiments de plaisir et d'angoisse de survivre ? Donnant continuité à la pensée de Bergson, on peut expliquer que « [...] l'intelligence adjoindrait l'intuition⁴⁷. » J'ai compris à travers mes expériences que cet état contemplatif-actif donne corps à l'œuvre, l'artiste canalise toutes ses forces naturelles et mentales. Il se rassemble dans une expérience de silence qui peut mener à la création des relations et la symbolisation des sens.

⁴⁴ Cf. Claudine Friedberg, « Unité et identité de l'Homme : nouveaux regards », in *Natures Sciences Sociétés*, 4/2004 [Vol. 12], *loc.cit.*, pp. 434-438.

⁴⁵ Michel Bernard, *L'expressivité du corps*, *op.cit.* p. 307.

⁴⁶ Bergson Henri, *L'évolution créatrice*, *op.cit.*, p. 342.

⁴⁷ *Ibid.*

Les œuvres rupestres montrent l'être primate (*l'homo visuel*) s'interrogeant sur son existence, se créant des abstractions sur lesquelles je m'interroge pour savoir si cette activité qui fait croître les régions sensibles du cerveau s'est élargie ou réduite chez l'homme contemporain. Penser le développement individuel de l'être humain implique le rôle relationnel de l'art dès les origines lointaines et montre le stimulus mental indissociable de l'affectif et de l'émotionnel. Or, l'évolution montre l'omnipotence du langage y compris l'efficacité fonctionnelle.

Les impressions sont fondatrices de l'expressivité du corps, selon Marcel Jousse qui explique par « succionner » (aspirer) la vie d'abord pour ensuite l'exprimer. Leroi-Gourhan propose que l'évolution de l'homme « ne commence pas par le cerveau, mais par les pieds⁴⁸. » Le point de vue de l'archéologue explique que le cerveau se développe proportionnellement à la conquête de la posture gravitaire verticale. D'ailleurs, Maurice Béjart disait quelque chose de semblable sur le danseur qui *pense avec les pieds*. Bergson et Alain Berthoz insistent également sur la valeur de la motricité du corps et Étienne Decroux projette l'image de l'homme debout qui fait élever le monde. Effectivement, c'est Marcel Marceau qui avec sa poésie universelle du geste survole la terre.

3. L'art du beau « sauvage »

Les recherches scientifiques nous montrent d'ailleurs qu'il y a encore beaucoup d'obscurités en ce qui concerne les traits comportementaux hérités de nos ancêtres. Dans la première moitié du XXe siècle Merleau-Ponty se plonge dans le sujet du corps. Déjà dans *Le primat de la perception* il pense sur l'« être au monde », l'expérience corporelle d'un corps propre. Alain Berthoz s'inspire de Merleau-Ponty pour actualiser l'analyse phénoménologique du corps dans le champ de la neuroscience cognitive. Son intérêt pour la connexion intrinsèque entre *perception et action* se trouve notamment dans son ouvrage *Le sens du mouvement*. La transversalité amène ma recherche à réconcilier la fonction poétique de l'expression avec l'efficacité sensible du geste.

⁴⁸ Roger Batiste et André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*, T. I : *Technique et Langage* ; T. II : *La Mémoire et les Rythmes*, in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 22^e année, N. 3, 1967. pp. 664-667. [En ligne] disponible sur : http://www.persee.fr/doc/ahess_03952649_1967_num_22_3_421561_t1_0664_0000_2 [consulté, le 17.12.2016].

De plus, pour rapprocher l'homme de l'animal, pour dissoudre, enfin, ce conflit entre *corps et âme* autour duquel le débat contemporain se poursuit de plus en plus, il faut déconstruire la dichotomie du dualisme. L'on estime retrouver scientifiquement la valeur de l'expressivité de l'être sauvage cosmique dans l'individu, d'abord en démythifiant l'idée d'un être « primitif », pour arriver à mieux situer les conflits et stéréotypes autour du civilisé.

L'art réunit toutes les potentialités de la diversité infinie de l'humain. D'où le tissage des valeurs de l'individu et du collectif peuvent s'extérioriser figurant le rôle de l'artiste celui qui prend le risque de s'auto révéler. J'essaie ici de réfléchir à l'acte créateur, au sens le plus vaste, qui refuse le superficiel pour se laisser pénétrer par la *beauté profonde*. Ainsi je m'interroge sur ce qui apparaît comme une évidence organique. En effet, l'apparition soudaine de la beauté presque magique me semble un vrai phénomène de mise en esthétique de notre humanité.

L'art a toujours été le moteur naturel de l'épanouissement des savoirs. Par ailleurs les inventions techniques sont parvenues à des expériences très enracinées dans le comportement esthétique. Mettons en évidence le rythme qui est l'élément primordial parce qu'il élabore l'énergie motrice dans l'expressivité du vivant. Il est respiration libre, nous y reviendrons.

Les scènes rupestres montrent des figures rythmiques toujours en mouvement d'où parvient l'origine des gestes dansés. *La sensibilité et l'expressivité sont les dimensions mystérieuses qui dévoilent l'être sauvage dans l'humain*. L'explication de Ruyer sur l'homme primordial est que celui-ci peut s'imaginer des choses, qui se cachent pour créer des mythes magiques. Autrement dit, s'extériorise une croyance dans les figures déguisées, et l'on constate en abondance sur les parois de la Serra da Capivara certaines figures de styles emblématiques géométrisées. « Le procédé magique implique une efficacité en court-circuit, conforme à une recette donnée, et créant un précédent pour le phénomène à obtenir, un précédent qui doit contraindre la nature [...]»⁴⁹.

⁴⁹Raymond Ruyer, *L'animal, l'homme, la fonction symbolique*, Gallimard, 1964, p. 3. [En ligne] disponible sur : https://monoskop.org/images/5/5d/Ruyer_Raymond_L_Animal_l_homme_la_fonction_symbolique_1964.pdf [consulté le 16.11.2016].

Peut-on rêver notre vrai corps ?

La prise de conscience de l'opposition entre le monde prétendument « civilisé » et le monde dit « primitif », m'amène à approfondir l'étude du geste dans son ambiguïté corporelle et son évolution en tant qu'expression première, celle de la danse *mimesis*. Mon investigation pédagogique, qui engage la question de l'individuel et de l'universel, s'inspire des états de liberté du non langage *être-corps*⁵⁰. Celui-ci est considéré comme le canal de l'expressivité qui révèle du sentiment d'étonnement retrouvé chez les figures rupestres. Ces figures nous donnent des pistes pour retrouver l'expression mimée depuis la vie-même qui ne passe pas par le langage puisque ce sont de *purs états* sans frontières entre pensées et sensations. Dans cet univers sensible il faut se taire pour laisser parler le corps.

Le manque d'une véritable compréhension de cette beauté sauvage fait apparaître divers points de vue exotiques sur la nature des œuvres dites « primitives ». Soit parce que l'univers du sauvage est conçu en tant que *l'autre* imposant la différence entre *mondes et modes* de vie. Soit parce qu'il (le sauvage) crée une *attirance* sur le plan de l'altérité qui fait gratter dans l'étrangeté de *l'autre* une sorte de nostalgie symptomatique. Entre la complexité des événements de notre temps saturé d'innovations et les ruines du passé primitif il y a l'hypothèse de revenir au rêve du retour : inventer notre vrai corps. Il est un miroir mythique à traverser car, les diverses vérités se superposent, se provoquent intensément.

Les colonisateurs sont venus pour vivre l'aventure de la rencontre avec d'autres êtres humains et se sont retrouvé face à face avec l'altérité. Devant le choc des différences ils ont interprété la nature des indigènes en les nommant « sauvages ». Cette notion exprime la mise en abîme entre les deux. Ce mot relève étymologiquement de l'homme « sans écriture » réduit au pouvoir de ses instincts, figé dans un stade « pré-humain », explique Lionel Richard sur les fantasmes et préjugés dès la Renaissance jusqu'au XIXe

⁵⁰ Notion esthétique que je contextualise sur la corporéité ou l'état du corps de l'acteur/danseur dans mon travail de Master 2. Cette notion a émergé depuis ma recherche de terrain chez les Indiens Karajá au Brésil, observant [en 1999] la danse rituelle de représentation de leur origine. Ce qui se relie avec mon hypothèse sur les états expressifs chez les figures rupestres de Serra da Capivara.

siècle et on dirait quasiment encore à nos jours. Car l'ethnocentrisme c'est un processus à travailler au niveau cellulaire, une remise en question très profonde.

« Il fallait donc avoir le courage de « retrouver la pureté des moyens⁵¹ », dit Matisse. Voici la contrainte du mot *primitif* qui est généralement un sujet de duel entre attraction et refus. Il en est de même chez les expressionnistes allemands qui ont tiré leur inspiration de matière étrange, faisant du primitivisme une esthétique existentielle.

Le mouvement *Der Blaue Reiter*⁵², fondé par Kandinsky et Franz Marc en 1911, a bu consciemment à la source des origines. Il suffit de regarder le tableau symbolique *Turm der blauen Pferde* de Franz Marc [fig. 56⁵³], qui a donné nom à ce mouvement, pour faire la connexion avec les splendides chevaux de la grotte de Lascaux. Ceux-ci sont d'ailleurs toujours un manifeste primordial de l'expression de l'art hautement artisanal et très évoqués à l'heure actuelle.



Fig. 56. Le Cavalier bleu, [Turm der blauen Pferd, 1913]. Tableau de Franz Marc, voir la note 53.

Par exemple cette figure de cerf ci-dessous [fig. 57] me frappe par la cristallisation du style qui s'expose sur le ciel bleu de la *caatinga* comme un œuvre absolument contemporaine. Ne pourrait-elle pas être une forme proche du cubisme ? Peut-on considérer l'art rupestre comme le commencement de la modernité ? Notons la proportion géométrique d'une élégance particulière dans la figure du cerf rayonnant de poésie et de

⁵¹ *Idem.* Cité par Lionel Richard, *Arts premiers. L'Évolution d'un regard*, p. 121.

⁵² Cf. Annette & Luc Vezin, *Kandinsky et le Cavalier Bleu*, Paris, Pierre Terrail, 1991. Ce mouvement né à Munich avec une vision d'ouverture interculturelle et inter-artistique, a rassemblé des peintres modernistes très différents comme August Macke, Paul Klee, et créé un impact radical dans l'histoire de l'art moderne, suivant l'autre grand groupe expressionniste de Dresde en 1905, appelé *Die Brücke* [le pont].

⁵³ La photo du tableau de Franz Marc se trouve [en ligne] disponible sur : <http://www.arsmundi.de/de/756126.R1/Bild-Turm-der-blauen-Pferde-1913-gerahmt/756126.R1.html>, [consulté le 27.12.2016].

charme. Le détail de la jambe pliée, qui me semble donner l'appui au corps, donne aussi l'attitude de la grâce et de l'humeur dans cette création unique.



Fig. 57. Toca da Dama, Région Jurubeba – PNSC. © Cristiane Buco.

L'utilisation intelligente de la superficie qu'offre la pierre crée la suggestivité visuelle, très poussée au niveau artistique. Je parle en relation avec l'exigence d'attention dans ce processus pour parvenir à l'expressivité de l'œuvre qui demande un équilibre sensitif entre un sujet-clé, le mouvement, la forme et la couleur. Le peintre s'éloigne du réel sans écraser l'esprit vivant de l'œuvre picturale.

Notre hypothèse est de réactiver la mémoire du geste de l'origine en cherchant la beauté sauvage, qui dialogue avec le principe de la positivité de l'art. *L'art, à mon avis, ouvre le passage permettant la reprise du sens.* Ressentir est un mot clé dans notre travail de création. Cette thèse s'investit justement dans ce qui résonne entre moi et la trace pour permettre de glisser du passé dans le présent. On peut dire que les artistes ancêtres ont choisi des endroits appropriés pour élaborer leurs *insights* avec cohérence et connaissance pratique des surfaces plus résistante, favorables à l'efficacité du phénomène de création. D'un côté, grâce à l'aptitude de l'imaginaire, il est possible d'unifier l'intuition mythique avec l'expérience cognitive. D'autre part, la faculté « empirico-logique » de mythifier ses propres pensées n'empêche pas de se rendre compte qu'il faut inventer les moyens de dynamiser la surface du lieu spatio-temporel pour l'avenir.

Non seulement l'acte phénoménologique crée les possibilités pour le tissage et l'entrelacement de figures mais il est simultanément intéressé à rendre l'espace de rêve concret, dans lequel une structure complexe de pensée peut s'organiser. Je suis heureuse de savoir que Foucault a aussi questionné la bordure du temps qui entoure notre présent en articulant une archéologie de la pensée qui encourage la dynamique de savoirs qu'il a bien défini comme « la matérialité répétable⁵⁴. »

Sur ce besoin quasi instinctif de s'imaginer autrement, d'effacer ou transfigurer le corps en outre corps, Foucault a aussi creusé sur la chair utopique : « Mon corps, c'est le lieu sans recours auquel je suis condamné. Je pense, après tout, que c'est contre lui et comme pour l'effacer qu'on fait naître toutes ces utopies⁵⁵. » Il parle de l'utopie des corps incorporels ou les hétérotopies du corps qui sont au cœur du mystère du bonheur de faire semblant. Alors, l'acte d'effacer pour *faire croire* est une façon de se fondre dans l'environnement, un camouflage, une *mimesis*. L'art visuel sur les parois ou dans les écrans virtuels d'aujourd'hui, part du même principe : inventer un « lieu ouvert » pour maintenir le rapport avec le dehors. Le corps *sans mesure* qui rêve depuis les arche-mises scènes est, pourtant, l'entrée dans le corps immense de l'humanité de toujours. Tel serait l'idée de l'éternel dédoublement de soi qui montrerait ici, la pensée métaphysique comme un vaste tissage des couches de temporalité de la vie.

Donner forme au silence

Interroger la sensibilité du corps en silence, donner de la forme à l'expression des symboles et des gestes, ne serait-ce pas, en fait, immobiliser les gestes dans le temps ? Ce serait un propos subjectif mais objectivé dans la dynamique des figures en mouvement et de rythmes très parlants. Il serait simple de penser que les images tracées sur les parois de la Serra da Capivara rendaient fidèlement en miroir ses mises en scène des vécus. Surtout pour remettre en question les messages d'un temps animé qui peuvent ré-imager notre planète avec le beau silence partagé.

⁵⁴ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir* [1969], Paris, Gallimard, 2012, p. 148.

⁵⁵ Michel Foucault, *Le Corps Utopique - Les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009, p. 10. Ce petit livre correspond à deux conférences de Foucault de 1966 sur France Culture.



Fig. 58. Toca da Figura do Angical, détail : Cerfs bondissant et figure humaine imitant l'envol. Région du Angical, en dehors du PNSC. © Cristiane Buco.

Il me semble important de défendre l'art dit « primitif » afin de libérer la contrainte anthropologique par rapport à l'esthétique, et aussi cette idée de l'écart entre l'histoire et la préhistoire. Voici le paradoxe de la culture qui refuse ou écrase la nature. « On n'atteint pas aux libertés de l'esprit par une volonté armée de violence, mais par l'infinie patience de l'imagination⁵⁶. »

Le paradoxe de l'homme ne serait-il pas d'avoir créé une société dépourvue de la puissance de vie ? L'évolution vers la machine arrivera-elle à vider le geste ? Une archéologie autour du geste et du beau « sauvage » me rappelle Marceau qui disait que c'est grâce à l'animal qu'on développe la puissance du jeu. Nijinski est un animal divin. Retournant à l'idée que l'homme évolue par sa capacité de mimer la vie, c'est-à-dire dans le jeu d'imitation, il est tenté par la présence d'autrui qui le fait exister. Alors que l'animal serait plutôt dans son « existé ». Il suffit de vivre avec les animaux pour comprendre qu'ils ont leurs interactions entre eux, de la même espèce ou non.

La recherche de l'unité de l'homme chemine par ses propres pensées. En tant que *Sapiens ou Fabiens*, il a placé des frontières pour parler du « sauvage », trop souvent stéréotypé, déformé, poétisé dans les créations chorégraphiques. Nous avons assez vu les stéréotypes théâtraux forgeant l'image corporelle du sauvage mis en scène comme une identité vide d'*anima*. Ce n'est peut-être pas un manque de sensibilité, mais l'excès de technique dans la danse moderne de cette époque. La danse classique d'une forme plus

⁵⁶ Cf. Dans l'Essai *Sur l'unité de l'Esprit* qui précède la pièce en trois actes avec un avant-propos de Charles Morgan, *Le fleuve étincelant*, [traduction pour le français de Germaine Delamain], Paris, Stock, 1969, p. 47.

épurée amène l'image du sauvage vers une sophistication éthérisée. Cela m'a toujours intriguée, me permettant de questionner les fondements de la création par le biais d'une mise à distance de la relation à soi (être humain) qui est porteur du sauvage. Dans la danse et le mime, on crée la transformation d'abord par la sensation du corps qui à la fois transmet et délimite un paysage temporel. La sensation est une réponse organique qui *permet de saisir* l'acte chorégraphique.

Voir les arbres donner forme au silence fait comprendre la plasticité archaïque. Avant les animaux, ce sont les arbres, les ancêtres de la terre, qui expriment le jaillissement de la nature déjà esthétique et primordialement fonctionnelle. A vrai dire, les règles de la création sont là : le sujet du dualisme, entre l'enracinement et la suspension, du rythme, de l'instabilité dans la structure. Voir l'arbre accroché au rocher me semble presque une figure humaine, car s'exprime, dans l'ancrage du réel, très incarnée au lieu, une forme durable de présence.



Fig. 59. *Gameleira*, arbre native de la Serra da Capivara. © LdoC.

Je pense à Tatsumi Hijikata, qui me parle de *poétique du sauvage*. Voir danser, même en film, ce créateur du mouvement de danse japonais *butô*, m'apporte un sentiment très lié à ces *archéogestes* rupestres. C'est parce que la figure du danseur devient une sorte de cristallisation de l'imaginaire archaïque, l'état du corps embryonnaire, pas encore né ou peut-être figuré comme mourant. C'est la métamorphose de l'âme qu'on voit rétrécir et étirer les lignes de forces dramatiques dans toutes les directions⁵⁷. Or, « l'expression cherche toujours à agrandir une tension antagonique entre deux forces contraires qui imposent au corps de travailler l'équilibre énergétique en sécrétant le silence, en puissant

⁵⁷ À la Serra da Capivara, il est possible de se plonger dans les images de cette ancienne magie qu'Artaud souhaite pour « faire rentrer par ce moyen [de l'expression] la nature entière dans le théâtre. » Cf. Antonin Artaud, *Le théâtre et son double, suivi de Le Théâtre Séraphin* [1964], Paris, Gallimard, 1981, p. 134.

la forme subtilisée dans la présence, étant le silence qui dévoile l'image du vivant préexistant⁵⁸. »

On parle de l'expression coïncidant avec la pensée et qui rejoint également Artaud, quand il parle *d'athlétisme affectif*, du lyrisme incarné que seul un acteur peut manifester avec tout son « organisme ». Il s'agit de transposer dans l'autopsie des sentiments en une sorte d'incrustation des états très expressifs du corps qui émerge dans une recherche de la profondeur plastique.

4. L'art rupestre et l'art d'après

Mes expériences de terrain m'ont enrichie en me donnant les clés pour analyser la puissance expressive des scénarios rupestres vus par un regard actuel. Du point de vue du visuel des gestes et selon le critère de l'intégrité scientifique, l'enquête s'intéresse à la puissance des messages artistiques et spirituels. Une thèse en création ne cherche pas à donner des preuves mais à faire éprouver la recherche. À cet égard, nous avons créé la connexion avec la mémoire archaïque, mettant en cause l'acte créateur qui était capable d'abstractions, de déformations et de symbolisations de valeurs plastiques du geste. A mon avis, le peintre avait une conscience des formes, par sa technique propre, lui qui les a tirées de son imagerie et les a imposées dans les pierres. Ce serait le même processus pour l'acteur-danseur qui sculpterait un geste corporellement.

Fig. 60. Toca do Vento : figure humaine géométrisée.
Région Serra Branca–PNSC. © LdoC.



Faire du théâtre et de l'art en général c'est un processus qui consiste à mettre chaque chose à sa place de manière à créer une vibration émotionnelle particulière. La notion de vibration, de résonance intérieure nous fait retourner à l'idée *du Blauer Reiter* où Kandinsky se consacre davantage à sa pensée de l'art visuel. Ce projet subversif pour son

⁵⁸ Cf. « Dramaturgie de l'écoute : sécréter l'espace par le silence du geste intérieur », conférence par Muriel Roland et moi-même, durant le colloque *Le Corps dramaturge*, 2e. Biennale des Arts du Mime et du Geste, à la Maison des Sciences de l'Homme-MSH, Paris le 01.12.2017.

époque, l'amène à réunir les expressions de formes incompréhensibles mais qui peuvent toucher le monde intérieur de l'autre. « Cette passion pour le « primitif », a, en effet, toujours une double mission : renouveler l'art et lutter contre l'asphyxiante culture de l'académisme⁵⁹. » Dans cette mission généreuse il évoque le potentiel du contraste entre l'art du passé et l'art de l'avenir, métissant la mémoire visuelle dans l'art de tous les temps dans un grand rêve universel.

Ces figures éternelles prennent la forme de racines d'un art qu'on ignore car il est étranger au nôtre. Elles paraissent appartenir à un autre monde. Lionel Richard a voulu évoquer dans *Arts premiers – L'Évolution d'un regard*, les questions sensibles d'opposition où la mythification se transforme en contradiction éthique. Comme il l'a fait remarquer sur Picasso :

« [...] il (Picasso) avait été incontestablement influencé par l' 'art nègre', (alors) qu'il n'a jamais reconnu cette influence. 'L'art nègre ? Connais pas !' Répond-il laconiquement à une enquête de la revue *Action* en 1920. Mais sans doute était-il alors agacé par la mode croissante des arts dits 'primitifs', et surtout par l'assimilation du cubisme et de sa propre peinture à une esthétique de 'sauvage'⁶⁰. »

L'esprit de Penck lance un geste revendiquant un autre art libérateur de couleurs quasi instinctives. Geste sauvage qui extériorise l'intention conceptuelle de retourner à l'art des éclats primitifs, là où Kandinsky a offert de nombreux tableaux des Cavaliers bleus annonciateurs d'un chemin prévu pour revendiquer un autre art libérateur de formes pures quasi instinctives. De plus en plus il s'impose la tâche de remplacer l'objet par la force polychromatique de la lumière. Entre la couleur et la lumière il cherche le spirituel dans l'art.

⁵⁹ Annette & Luc Vezin, *Kandinsky et le Cavalier Bleu*, *op.cit.*, p. 77.

⁶⁰ Lionel Richard, *Arts premiers – L'Évolution d'un regard*, *op.cit.*, p. 121. Et, en visitant l'extraordinaire exposition en mai 2017 au Musée du Quai Branly, le grand titre « Picasso Primitif » a frappé mes yeux. Lorsque je retrouve, entre autres révélations, la citation de la revue *Action* de 1920 avec la réponse de Picasso, il me semble qu'on interroge de nouveau sur ce que sont la magie et la révolution esthétique. Voici l'éclat inventif du cubisme décrit en 1907 par le critique d'art Louis Vauxcelles : « Le coup d'État artistique », dans l'article « Comment le primitivisme a gagné Paris » par Louise-Marie Hessenbruch, dans *Picasso Primitif*, catalogue publié par le Musée du Quai Branly Jacques Chirac-Beaux Arts, 2017, p. 19. Serait-ce le choc de Picasso et de toute une génération d'artistes en découvrant cet art étrangement magique pour l'époque, une quête de déconstruction esthétique vis-à-vis du primordial ? Ont-ils voulu posséder ou être possédés par cette magie ? Notre problématique de reprise et passage de la trace ancestrale rejoint une remise en question plus vaste. Le propos de l'exposition non seulement met au jour la polémique entre l'art moderne et l'art primitif mais aussi propose un équilibre de puissance expressif et de valorisation mutuelle.

La mise en l'œuvre du *Blauer Reiter* reste un considérable effort pour accoucher d'un mouvement. Dans *Kandinsky et le Cavalier Bleu*, je découvre que, d'une part Kandinsky avait une passion pour le motif de cavaliers et de l'autre Franz Marc pour les chevaux. Or, le goût pour le bleu a unit les deux. Ce projet a attiré les artistes et les intellectuels vers l'expressivité du pluriel à travers la propagation de l'Almanach dédié avec ferveur au rassemblement de créateurs, tels que Henri Matisse, Paul Cézanne, Paul Gauguin, Van Gogh, Braque, Picasso et évidemment Kandinsky lui-même.



Fig. 61. Toca do Morcego. Détail : gravures abstraites et peinture d'un cerf. Région Serra Branca. © LdoC.

Les images des chevaux de Lascaux découvertes dans la grotte dans les années 1940 – qui ont tant frappé le regard de Georges Bataille⁶¹ – n'ont pas pu influencer ce mouvement novateur directement, mais sur le plan cosmique de la mémoire, peut-être Kandinsky a-t-il pu canaliser la force intemporelle de l'éphémère en art. Malheureusement la grande guerre de 1914 dissipe ce rêve du ciel bleu mais elle n'a pas pu empêcher les fruits de sa liberté. On peut en dire de même pour le mouvement *Bauhaus*. D'un tel mouvement on peut comprendre que la force de l'art comme le dit Galka Scheyer (1888-1945), « [...] n'est pas de créer quelque chose de neuf, mais de mettre en valeur quelque chose qui existe déjà [...] »⁶².

Le rouge est notamment présent dans les corpus des peintures rupestres mais le jaune ocre de la figure zoomorphe et le bleu à l'extrémité de l'image⁶³ proviennent d'une découverte de pigments des plantes qu'on trouve rarement dans l'art rupestre. Dans son instinct, l'homme ancien rejoint les concepts plastiques que Kandinsky explique comme équilibre du chaud-froid.

⁶¹ Je pense à l'ouvrage déjà mentionné de George Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, [1955], Genève, Skira/Flammarion, coll. Les grands siècles de la peinture, 1980.

⁶² Annette & Luc Vezin, *Kandinsky et le Cavalier Bleu*, 1991, *op.cit.*, p. 221. [Collectionneuse d'Art, Galka Scheyer a été la créatrice du mouvement « Les Quatres Blue » (Die Blaue Vier) en New York en 1924-1925]

⁶³ La recherche de couleur apparaît remarquablement dans le site Toca do BPF [voir fig. 78, p. 189], entre autres exemples, la Toca dos Veadinhos Azuis dans la région du Desfiladeiro da Capivara qui révèle les trois cerfs en miniature, comme l'indique le nom du site, « veado » veut dire cerf en portugais.

C'est avec l'ardeur du jaune que j'oriente cette thèse pour déclarer la Serra da Capivara comme lieu du soleil et du ciel bleu : espace de mise en œuvre de l'expression du corps scénique d'aujourd'hui. La puissance de vibration des *archéogestes* nourrit, selon les circonstances actuelles de notre existence, le chemin d'immersion dans la beauté originelle. Quand je dis vibration on peut penser également à la fusion de couleurs de sentiments et en métaboliser les impacts visuels de la nature, les ressentis jusqu'à l'atome. Il faut donc que le corps puisse vibrer de toutes ces impressions pour ensuite les incarner en scène. En outre, les substances de l'imagination esthétique de chacun peuvent être modifiées par la lumière abondante des couleurs et sonorités inattendues. *Rythme, couleurs et sonorité* sont d'ailleurs les trois éléments qui figurent dans l'apparition des gestes fondateurs de la trace de l'art. *La Serra da Capivara invite à plonger dans une nouvelle synergie sensorielle, un corps à corps avec la mémoire intérieure du lieu.*

A propos de couleur, Conceição Lages⁶⁴ oriente sa recherche archéologique avec la FUMDHAM, selon son domaine qui est la chimie, elle s'intéresse à l'origine des pigments utilisés sur les supports par les artistes de l'art rupestre. Les figures exposées ici montrent la prédominance du rouge ocre qui s'explique par la provenance du fer (l'hématite⁶⁵), le noir du charbon ou les os brûlés, le blanc de la kaolinite, et par la suite les expériences de mélanges du blanc avec le rouge ont créé le gris. La recherche de moyens exprime la passion des artistes pour le bricolage alchimique du naturel vers l'artificiel (L'art), explorant les substances dans la composition des rochers, des plantes, des animaux et de leur propre sang. La femme connaît d'ailleurs le rouge foncé du sang coulant de son corps, soit au moment de la naissance d'un enfant soit durant les règles et peut-être par-là il se manifesterait dans la mise en scène de sensations.

Écouter le temps, oublier, créer

Malgré le silence de la trace, les figures rythmiques permettent d'imaginer également la résonance des impulsions sonores de la nature environnante interagissant dans la qualité de théâtralisation plastique très diverse. Pour les accorder avec le

⁶⁴ Professeur de chimie à l'Universidade Federal do Piauí – UFPI. Sa thèse en Archéométrie à l'université Paris I (Sorbonne) se penche sur l'art rupestre du sud-ouest du Piauí. Cf. Solange Bastos, *O Paraíso é no Piauí. A descoberta de Niède Guidon, op.cit.*, p. 98.

⁶⁵ En grec se traduit par « sang ». [En ligne] disponible sur : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/h%C3%A9matite> [consulté le 27.12.2017].

transhistorique dans l'art, je suis convaincue que tout le principe créateur de l'expressivité module l'épanouissement de l'âme, l'*anima*. Notre archéologie sensorielle travaille le paradoxe entre l'art rupestre et l'art d'après pour libérer l'idée figée du temps mais aussi respecter les couches des activités humaines, qui sont délibérément des sources sophistiquées de gestes passionnés.

Avant de croire à fond à la nouveauté technologique, de plus en plus numérique, il est important de rappeler les techniques, très enracinées à la nature, inventées par nos ancêtres. Celles-ci donnent des pistes pour resituer l'homme dans l'état de crise où nous sommes. Comme l'exprime la théâtralisation de la terreur dans la dernière mise en scène d'Ariane Mnouchkine⁶⁶. Ou bien, l'on peut voir à la télévision, par exemple le film documentaire *Die Menschheitssaga : Wie der Mensch anfing zu träumen*⁶⁷, un voyage vers les racines de l'humanité qui revisite l'origine de l'art et du langage d'avant même les *Sapiens*. L'ancestralité se retrouve au centre de l'actualité pour le grand public, remettant en lumière les mystères de l'origine sur quand et où l'essence de l'être s'exprime. Comment les données laissées loin en arrière dans le temps sur terre peuvent, non seulement agir sur ceux qui sont spécialement attirés mais aussi sur les désirs et *Sehnsüchte* [les manques] des gens d'aujourd'hui. Les explications des archéologues sur la perfection d'une petite sculpture animiste ou les pierres taillées de forme cylindrique trouvées en Afrique pourraient suggérer l'origine d'un premier xylophone de l'humanité.

Les archéologues m'apportent beaucoup pour la compréhension de ma recherche. Dans un échange avec l'archéologue Eric Boëda⁶⁸ à Serra da Capivara lors d'une visite au site Toca do Meio [voir fig. 12, p. 30], m'est revenue la question : est-ce que l'artiste avait la préoccupation de laisser une trace pérenne? Il exprime son point de vue sur cette plongée entièrement consciente des auteurs de l'art rupestre pour offrir un héritage de leur monde spirituel et culturel. Pour lui, il s'agit de « l'acte de faire coïncider l'idée avec la durabilité du rocher ». Il défend l'idée que les artistes avaient une profonde connaissance des rochers du point de vue de la durabilité des couches.

⁶⁶ *Une chambre en Inde*, création collective du Théâtre du Soleil, mise en scène par Ariane Mnouchkine, le 5.11.2016 à la Cartoucherie de Vincennes, Paris. J'ai assisté au spectacle le 04.12.2016.

⁶⁷ Film d'Emmanuel Leconte et Frank Guérin, transmission chez Phoenix DOKU en Allemagne, le 28.12.2016.

⁶⁸ Archéologue français chargé des recherches dans la Serra da Capivara, voir partie 1 en note 39.

Lors de ma rencontre avec Emmanuel Anati à Valcamonica, d'ailleurs un élève d'André Leroi-Gourhan, nous avons discuté de ce phénomène d'imagerie qui donne naissance à l'art visuel d'après son ouvrage qui s'intitule *40 000 ans d'Art contemporain*. Les sites archéologiques sont pour lui « les lieux d'initiation, d'informations, d'éducation⁶⁹. » Car, la pratique de l'art visuel exprime les notions métaphoriques du monde permettant à l'individu de se mouvoir, d'extérioriser ses pensées. Les Sanctuaires d'art rupestre ne sont pas des musées, c'est un espace portail, l'ouvert dont parle Bergson, où l'on peut se relier à l'esprit des initiateurs, d'une façon ou d'une autre, ils ont laissé leurs savoirs ouverts à nous tous. Le répertoire de figuration de la nudité du corps, par exemple, n'exprime pas que la sexualité mais l'incarnation des symboles selon la mise en valeur des visions poétiques. Par ailleurs le mythe et la magie sont à l'origine de toute la connaissance sensible de la vie humaine qui est basée sur l'échange. Évoquer 40 000 ans d'art encourage la réappropriation des héritages pour qu'ils puissent servir de base pour faire « ré émerger » l'art d'aujourd'hui.

L'art impose-t-il une technique ?

Le mot technique correspond à un savoir-faire et atteste une habileté propre. D'ailleurs, mes moyens pratiques donnent à mes tentatives théoriques une base pour parler de thèmes mystérieux qui sont traités dans les sites archéologiques avec beaucoup de finesse technique. Ils donnent naissance à des rites et des mises en scènes qui s'éloignent du simplisme. Mais pour répondre à cette question, toujours présente dans les débats sur la danse, le corps-performance et provoquant beaucoup de controverse, j'éprouve, dans mon propre corps, les figures rupestres me disant, avec éloquence, que la nudité du corps en scène est, en substance, un savoir s'exprimer. « Pour que l'*Homo Intellectualis* devienne capable de produire l'art, il fallait donc qu'il ait un langage articulé, des pensées philosophiques [...]»⁷⁰, explique Anati.

⁶⁹ Emmanuel Anati, *40 000 ans d'Art contemporain. Aux origines de l'Europe*, ouvrage collectif dirigé par Emmanuel Anati, Italie, Del Centro, 2003, p. 13.

⁷⁰ *Idem.* p. 17.

Le fait d'observer les affects dans les relations entre les animaux, (les singes, les oiseaux, les insectes) a influencé l'expressivité des sentiments chez l'homme. Dans l'art martial d'ailleurs il y a des traditions qui sont structurées à travers la pratique d'imitation de certaines actions corporelles des animaux.



Fig. 62. Toca do Salitre, aux environs du PNSC. Détail : figures polychromiques et bien élaborées montrant le rapport entre l'animal et l'homme. © André Pessoa.

À propos du métissage d'imagerie entre l'humain et les animaux, l'anthropologue François Laplantine dit : « Le métissage est une composition dont les composants gardent leur intégrité⁷¹. » C'est peut-être une explication favorable pour comprendre l'animisme chez les aborigènes et aussi la fascination de la jeunesse actuelle pour peindre sur sa peau ce qui crée une symbolique de soi. En se transfigurant dans les attributs de l'animal (l'*anima*, l'âme) l'humain rêve davantage avec lui-même. *C'est-à-dire qu'il s'habille de sa propre perception transformée en reflet ou effet rétroactif*. Les rites contiennent du spirituel, comme la figure de l'homme-oiseau qui exprime de différentes façons, finalement, le rêve commun de rejoindre une supra-réalité.

Les réflexions sur *L'évolution créatrice* et *Matière et Mémoire* d'Henri Bergson ainsi que la vision de « l'archéologie du présent » de Laurent Olivier viennent souligner que toutes les voies esthétiquement cohérentes cherchent les potentiels cachés de l'être humain. Dans n'importe quelle culture ou société, comme on le constate dans les regards - soit des touristes, des scientifiques ou des aborigènes du Brésil, et mon propre regard - il y a toujours de l'étonnement inexplicable, quelque chose d'archaïque caché qui s'exprime à nos yeux face à ces peintures.

⁷¹ François Laplantine et Alexis Nouss, *Le Métissage*, Paris, Téraèdre, Coll. (Ré) Édition, 2008, p. 8.

Chapitre 2 : L'ART COMME RÉINVENTION DU VÉCU

Des leçons de bonheur

Cette rêverie que nous allons analyser est née du travail des voyages⁷² à travers lesquels j'ai pu éprouver le bonheur dans l'union avec la terre. Les mises en scène rupestres, dispositif *réactivable*, montrent les mosaïques d'apprentissage, dont nous chercherons les clefs. Et pour contempler les milliers de figures cachées, qui évoquent la pérennité de l'art, il n'est pas évident de systématiser une analyse ni de rechercher une cohérence esthétique dans le matériel dense accumulé.

L'étude expose le cadre du travail de terrain à travers les trois régions du Parc national Serra da Capivara. Il m'a fallu comprendre comment le situer en fonction des régions archéologiques que j'ai visitées : Serra Talhada, Desfiladeiro da Capivara, Serra Branca et Serra Vermelha⁷³, ainsi que les environs du Parc. J'ai parcouru plus de 150 sites d'art rupestre, durant les différentes étapes de recherche de terrain. Je me suis plongée dans l'incommensurable, l'éphémère plasticité et aussi « dans les gouffres de l'invisible⁷⁴. » Je me suis promenée entre *le temps et le sans temps* du primordial, où se trouvent les emplacements qui ne sont pas accessibles aux visiteurs (touristes). Le plus difficile c'est de se pencher sur l'abondance expressive de ces témoignages pour rendre l'intrigue du regard apprivoisé d'une trace « [...] qui part de moi, ce qui n'est pas forcément dans la forme de l'objet⁷⁵. »

Pour enrichir mes réflexions sur le geste, entre la danse, le théâtre et l'archéologie, évidemment j'ai cherché d'autres points de vue, ceux des archéologues et des paysans habitants de la région, vu leur l'intimité par rapport au contexte ancestral du *lieu-dispositif* en question. *Ce qui se compose autour du geste éveille l'extension de cette mémoire anonyme, pourtant libre aux yeux captifs de ce monde d'impressions.*

⁷² Ces voyages correspondent aux périodes de recherches qui constituent le terrain 2 : de 2001 à 2004 et terrain 3 de 2016 à 2017.

⁷³ Cette région se trouve très éloignée mais elle est accessible au public qui souhaite connaître l'étrangeté de sites assez extraordinaires, compte tenu d'un terrain très accidenté et où les créations rupestres font encore l'objet de recherches sur le plan stylistique des peintures. Nous y reviendrons.

⁷⁴ Édouard Schuré, *Les Grands Initiés*, Saint-Amand-Montrond (France), Pocket Spiritualité, 2010, p. 351.

⁷⁵ Jacques Derrida, *Trace et archive, image et art*, Paris, INA, 2014, p. 50.

Nous allons réfléchir tant et plus sur le vaste fond d'émotions de la trace, en considérant l'épure de l'art, remplis d'états gestuels et soulever des questions. D'où s'articule ce que j'appelle les leçons de bonheur, nous le verrons par topique au fur et à mesure. Il y a quelque chose de beau et de sincère dans « [le tout] rond qui roule sur les pierres⁷⁶. » Cette esthétique imprègne ma voie de création chorégraphique, parce que la dynamique du regard qui est à l'écoute des messages, est aussi responsable pour les transmettre.

La sensation d'être là (dans la Serra da Capivara) est déjà l'état porteur de l'enchantement naturel et surnaturel en même temps. Naturel au sens de la « nature naturante⁷⁷ » qui nous invite au performatif performant de la trace des *archéogestes*, des images qui sont fondatrices du surnaturel, exposées sous une forme d'incarnation esthétique. On n'oublie pas ce moment d'impact empirique, corporellement spéculatif au cœur de la nature et de ses créations. Il y a une tension organique et relationnelle qui fait du corps le lieu mémoriel et le canal pour saisir *le différent et le semblable* dans l'expérience que j'appellerai anthropologie de l'inclassable. On souhaite ainsi défendre que dans la création il faudrait un geste autre, qui n'est pas rattaché au monde des conventions, au contraire, serait le geste qui exprime la force du vivant rendant possible d'élargir la voie du corps.

Interrogeant la diversité des scénarios rupestres, il est impossible de considérer la matière sans vie intérieure. Car les gestes nous renvoient au corps enraciné et capable de survoler la terre. Cela rejoint le corps « rhizome où la multiplicité [qui] ne se laisse pas surcoder [...]»⁷⁸, du point de vue deleuzien. Mais aussi le fait de se connecter à la Terre procure plus qu'un plaisir sensoriel. C'est là où la problématique de notre recherche entre dans une complexité, un désordre organique, ne souhaitant pas systématiser le vivant à la réception du contexte visuel, pour mieux se connecter avec le principe créateur.

Cette connexion permet d'éprouver un nouveau sentiment de soi, de l'extérioriser comme des aperçus d'intensités qui se transforment en expression, en rappel mémorable.

⁷⁶ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves – Essai sur l'imagination de la matière*, Mayenne [France], Librairie José Corti, 1984, p. 262.

⁷⁷ Un approche de Gilles Deleuze.

⁷⁸ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux* [1980], Paris, De Minuit, 2013, p. 15.

Il se passe un éveil en nous, une sensation vitale d'être-Terre. Au sens intrinsèque, Merleau-Ponty se réfère à *Lebenswelt* ou *Nature des bloße Sachen*⁷⁹ pour expliquer le besoin de rapport au-dessous du psychosomatique. Il parle d'expérience directe avec les énergies fondatrices de sensations de l'être le plus profond en nous. Il se réfère « à la subjectivité incarnée » propre au corps humain, ou l'aspect en nous qui n'est pas « une seconde nature », mais une abstraction de la Nature en soi. Cette partie impalpable m'amène à penser en expression vivace comme quelque chose de l'antériorité, du recommencement.

Je partage avec le poète philosophe Philippe Tancelin la compréhension de l'art comme pure puissance, le don d'exprimer des visions, donc une voie visuelle. « Si la poésie a besoin d'être écrite c'est qu'elle veut évoquer des visions, sensations, sentiments, images », explique Tancelin pendant le Colloque *Art figures de bonheur*⁸⁰. Cette fonction créatrice a été réduite ou transformée en langage. Mais qu'est-ce que le langage ? Pour notre recherche c'est la puissance créative de théâtraliser la vie qui intéresse le plus. Admettons que cette puissance existe aussi bien chez les animaux, à leur façon d'être au monde et inspire les artistes de tous les temps. La trace de l'art des origines demeure une source pour repenser l'art, sans cesse. Ces premières manifestations de l'art pariétal inspirent des hypothèses fantastiques. Lévi-Strauss, par exemple, il a considéré l'art du surnaturel, du point de vue de son époque, l'art « des peuples sans écriture⁸¹ », qui ne pouvaient que signifier l'objet de leur représentation parce que leur manquaient les moyens sensibles pour exprimer la complexité du sujet. Or, ce sont les phénomènes magiques qu'Antonin Artaud va mettre en valeur pour réveiller le sens plus viscéral du théâtre.

La Serra da Capivara offre les instants de complétude, quand on oublie les références d'où on vient, les souvenirs inutiles, pour pouvoir faire jaillir les échos du temps en nous. La spatialité de ce lieu évoque la force du geste comme une représentation d'ensemble hétérogène, auto-expressive, qui embrasse la chose innée. Autrement dit, pour amener du subconscient un besoin esthétique commun aux êtres humains en vue

⁷⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* [1964], Paris, Gallimard, 2006, pp. 218-219.

⁸⁰ Cf. Colloque *L'Art comme figure du bonheur. Traversées transculturelles*, op.cit.

⁸¹ Cf. Claude Lévi-Strauss, *Regarder, écouter, lire*, Paris, Plon, 1993. Cité par Lionel Richard, *Arts premiers – L'Évolution d'un regard*, France, Chêne, Coll. : L'aventure de l'art, 2005, p. 17.

d'assimiler ou de se comprendre, ou de se mettre à incorporer l'imaginaire du présent nourrit du passé. Quel passé ? Pourquoi et comment s'opère cette incorporation?

Nous allons cheminer avec ces questions et d'autres qui touchent la matière archéologique pour creuser des notions avec mes hypothèses sur les messages de la rêverie dans le pétrissage des *archéogestes*, « une vie mimée dans la matière⁸² », dirait Bachelard.

1. Première leçon de bonheur : spontanéité, souplesse des gestes

Nos ancêtres, d'avant l'écriture, ont engendré avec leurs corps la métaphore de leur mémoire mythique, le geste devient empreinte d'une tribu. Le corps souple crée l'espace des énoncés plastiques qui permettent de devenir « autre chose ». Selon la pensée évolutionniste, l'homme serait porteur de la différence. Il libère son discours du corps partagé, pour ainsi « être doté d'une matérialité répétable⁸³. » Dans l'environnement des rochers les palimpsestes se juxtaposent et se recouvrent au gré du temps, des pluies, du vent, donnant l'expression organique du mouvement continue d'accumulation de l'esprit de créations.

On voit jaillir une expérience esthétique dans un état de désordre authentique qui permet de transformer organiquement l'angoisse en espace réceptif de surprises. L'être humain a cherché à faire des sauts qualitatifs rendant visible sa force émotionnelle, et ainsi a pu devenir lui-même des éclats de bonheur révélés. Pour défendre l'idée que les lieux cachés, comme bien l'exprime le mot « Toca », contiennent la vibration des mystères, de l'impalpable, on focalise ici sur cette émotion de réverbération de la mémoire dont la trace du geste entre en rapport direct avec l'affection et la spiritualité.

C'est impossible de transmettre l'intense atmosphère que ce lieu présente : plus on reste là, plus les images invitent à rêver avec la magie de l'expressivité qui se trouve dans les détails. Photographier ces figures demande de se contorsionner pour comprendre la posture adoptée par les auteurs. C'est quasiment une expérimentation incroyable du corps dans les étirements qui font que le corps du chercheur se mêle à la plasticité des ruines, lieu d'évènement, au sens propre de résistance.

⁸² Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves – Essai sur l'imagination de la matière*, op.cit., p. 176.

⁸³ Michel Foucault, *Archéologie du Savoir*, op.cit., p. 148.

On se retrouve entourés d'arbres qui s'accrochent aux parois d'une vallée, comme la mémoire s'accroche aux images de la « restance » de ce qui a été vécu. La souplesse de la vie se traduit par une motricité corporelle rendue à la condition de *survivance* non seulement matérielle mais bien entendu sensible, intellectuelle.

Enregistrer les images ouvre de multiples possibilités, puisqu'il faut découper les scènes, la plupart peuplées de figures en mouvement et construire l'instant intime entre le chercheur et le dispositif de sa vision qui agrandit ce qui l'imprègne. Évidemment, les images (photos) peuvent illustrer la recherche mais jamais remplacer l'expérience personnelle d'aller voir *in situ*. C'est ainsi que, d'une part, le regard devient l'extension du corps, à la fois détaché de la trace mais absorbé par la vibration. Un inexplicable sentiment d'être possédé par chaque figure en cherchant à les percevoir. Or, on glisse dans le trou du temps. Et d'autre part, on n'arrive pas à oublier le poids du temps, la curiosité entre en jeu, on se met à s'interroger sur l'origine, malgré toutes les informations scientifique qui ne répondent pas assez. C'est ainsi que une *archéologie de l'expression* peut articuler sur le débordement artistique en cherchant surtout à reconnecter, retirer des leçons sur la perception du artiste-intuitif.

Toca da Entrada do Pajaú : le triomphe du rouge

Dans la grande grotte découverte en 1970, les parois sont recouvertes de scènes de mouvements, danses, rituel où tout s'exprime sur la surface du rocher en parfaite synergie entre l'art et la vie. En contemplant le scénario rupestre ci-dessous [fig. 63], nous pouvons ressentir l'ensemble très chargé de figures comme une sorte de délire, propre à un atelier de création. Dans ces images, il y a un désordre organique s'articulant à une mémoire symbolique, mais qui pourrait toujours être un moment présent. Autrement dit, s'articule ainsi une archéologie du regard qui nous situe dans l'instant et nous aligne avec la source originelle. Comment peuvent se fondre l'expressivité dans le désordre du scénario, la spontanéité dans l'acuité visuelle, la souplesse dans la simplicité archaïque de chaque geste ?



Fig. 63. Toca da Entrada do Pajaú I. Région Desfiladeiro da Capivara – PNSC. © Cristiane Bucu

Ci-dessus : Vu de loin, ce scénario rupestre ressemble à un brouillard de traits flottants sur la pierre dans un apparent désordre. Le regard cherche à plonger dans le détail, ce qui augmente l'intérêt de l'observateur. L'ensemble de peintures en rouge ocre est typique de la Tradition *Nordeste* et remonte à 12 000 ans avant J.-C.⁸⁴.

J'ai visité ce site plusieurs fois, en 1996 lors de la première recherche pour le solo *CAPIVARA*. Les mémoires sont comme des fossiles chargés de vibration qui résonne dans le corps. Une forte émotion m'est arrivée en ré-regardant ces figures en 2016⁸⁵. Glissant sur les petits cailloux⁸⁶ pour enregistrer les précieuses images apparemment dispersées sur le plafond de la grotte, il m'a fallu dépasser soigneusement la limite établie par la passerelle. C'est dans l'observation que naît la réception des actions de figuration ordonnées organiquement les unes par rapport aux autres.

⁸⁴ Cf. Archive de registres de la FUMDHAM. Au niveau de la couleur, les chercheurs expliquent que le rouge a été obtenu avec l'oxyde de fer qui va réagir différemment à la nature du rocher et aussi en donnant des nuances de couleur.

⁸⁵ Avec Pedrinho, la personne qui m'accompagnait et qui travaille à la manutention de cette région du Parc. Il avait l'air de vouloir comprendre mon obsession d'artiste pour ces images, qui pour lui sont si intimes. J'ai pu sentir son affection lorsqu'il racontait ses mémoires dès l'arrivée de Niède Guidon, et ses rêves.

⁸⁶ À cause de l'aridité, le rocher se désintègre et les figures se perdent. Aussi parce que beaucoup des petites figures peintes dans les cailloux accrochés dans le rocher ont été volées par des visiteurs. Cf. Elizabete Bucu, *Turismo arqueológico. Região do Parque Nacional Serra da Capivara – Archeological tourism. Serra da Capivara National Park Region, Piauí [Brasil]*, FUMDHAM, 2013.



Fig. 64. *Idem*. Détail : motif emblématique de la Tradition *Nordeste*. © LdoC

Ci-dessus : Ce détail du grand scénario plein de souplesse visuelle, exprime en quelques traits, spontanéité des figures humaines portant un objet, des animaux en mouvement conçus en différentes dimensions, plus grands que les figures humaines. On retrouve deux fois, une scène où l'on imagine voir deux anthropomorphes danser autour d'un arbre [fig. 64]. C'est un motif emblématique de la Tradition *Nordeste*⁸⁷, de même que la composition verticale où quatre figures humaines semblent rechercher l'équilibre l'une sur l'autre. On peut penser à la philosophie pédagogique de Rudolf Steiner⁸⁸.

Ci-contre : À gauche du scénario on voit l'autre figure emblématique, appelée « dos-à-dos » (*costa-à-costa*), située entre les cerfs. Ce sont deux anthropomorphes composant un seul geste avec le haut du corps penché vers le bas, un bras allongé et l'autre arrondi en arrière. Cette figure contient presque toujours trois traces sur les corps, composant une symbolique particulière à cette création rupestre Serra da Capivara. Nous allons voir d'autres exemples plus loin. Entre la figure dos-à-dos et le grand cerf en mouvement [fig. 65], on voit aussi un groupe de petites figures alignées comme une danse. Analyser chaque figuration est un voyage dans la vie du rêve, les éléments hétérogènes composent une mise en scène homogène dans la spatialité de haute vibration physique.



Fig. 65. *Idem*. Détail : figure emblématique « dos-à-dos ». © LdoC

⁸⁷ Ce motif avec un groupe de figures en équilibre se répète dans d'autres sites, nous y reviendrons.

⁸⁸ Rudolf Steiner (1861-1925) à son temps était concerné par l'art du mouvement connu comme l'*Eurythmie*.

Ci-contre : Le motif dos-à-dos que l'on voit sur l'image au-dessus [fig. 65] est transposé dans une séquence de mouvement du solo *CAPIVARA* [fig. 66]. Du point de vue physique-théâtral et sonore le geste est chorégraphié de manière à interagir avec les images rupestres projetées sur le rythme proposé par la musique. Étant donné qu'à l'époque de cette création les moyens audio-visuels n'ont pas encore été très accessibles, nous avons travaillé par projection de diapositives.



Fig. 66. Solo-danse *CAPIVARA*, scène *Prélude souterrain*, par L. do Carmo, Cologne, 1997. © Gert Weigelt

La transposition des gestes si anciens, particulièrement expressifs (comme nous l'avons exposé précédemment) marque le commencement de cette recherche concernant la reprise de gestes anciens. Autrement dit, sur comment *réactiver la trace permettant d'en faire le passage à une esthétique nouvelle*. De fait, on s'interroge sur comment l'expression du corps *quasi-présence* de la source archéologique peut devenir une figure spectrale ? Quel est le rapport spatio-temporel de l'ancien dans l'actuel ?

Une analyse épurée sur les attitudes permet de voir la souplesse du mouvement en chaque détail de la figure rupestre. Mais la recherche de l'expression de ces *archéogestes* doit chercher plus qu'une simple reprise de la figure à « l'authentique », parce que l'intérêt c'est l'apport de l'intemporalité. Néanmoins, travaillant sur la nécessité d'une analyse du mouvement aide considérablement à approfondir la perception de l'expressivité du geste. Car la spontanéité, dans le théâtre n'est pas donnée : on doit développer des moyens scéniques pratiques pour pouvoir transposer les états émotionnels plus purs.

Toca da Entrada do Baixão da Vaca : l'allégorie sur le fond instable

Ce site court tout le long d'un rocher assez expressif avec des espaces complexes à visiter mais à l'aide de passerelles on arrive à y voir plus de 700 figures rupestres. Celles-ci rappellent encore la Tradition *Nordeste* [voir partie 1, p. 84]. Elles ont été conçues parfois très concentrées sur le plafond de l'abri, parfois au long du rocher. Les sites archéologiques se prolongent et on peut suivre facilement la promenade de l'un à l'autre. On est pris par l'intensité émotionnelle des scènes qui montrent l'altérité à l'origine de l'expression de soi, du collectif et les animaux dans ce contexte sont toujours partenaires de l'existence.

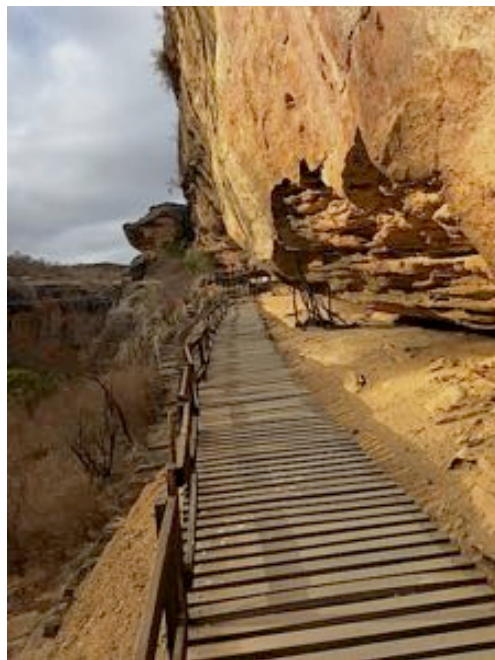


Fig. 67. Toca da Entrada do Baixão da Vaca. Desfiladeiro da Capivara--PNSC. © LdoC.



Fig. 68. *Idem*. Détail : deux cerfs (à gauche).



Fig. 69. *Idem*. Détail : scène de sexe (à droite).

Ci-dessus : Découper les images fait voyager dans la multiplicité de scènes et permet de percevoir la sensibilité mise dans les rapports entre ces deux cerfs [détail fig. 68], par exemple. Ils se détachent sur le plan de l'action avec la souplesse du mouvement de tête en opposition, où on capte le sentiment d'appel de tendresse dans l'environnement naturel du peintre. Les scènes de sexe, comme celle-ci [détail fig. 69], sont présentées dans plusieurs sites, donnant à voir sans scrupule l'instinct dans l'expression du plaisir sensoriel. Ce couple se trouve plus ou moins isolé sur la paroi cassée, ce qui permet d'imaginer une possible continuité de scènes. La vie coule dans cette esthétique souple qui est un aspect visuel de la Tradition *Nordeste*. J'y vois une recherche d'auto-expression et élaboration des attitudes spontanées, primaires, comme des flashes.



Fig. 70. *Idem*. Détail : composition diversifier dans le plafond de la grotte.

Ci-dessus : Ce scénario se trouve au plafond de l'abri [fig. 70]. Il y a une certaine rigueur dans la composition des figures bien alignées en une symétrie rituelle, presque mathématique entre figures déguisées ou masquées cachant les bras et personnages à genoux lançant les bras arrondis vers le haut dans une certaine synchronie. Admettons que la pensée symétrique n'enlève pas la souplesse des figures et libère de la spontanéité dans l'expression globale du scénario. D'autres figures flottent dans l'espace d'une création qui reste plutôt énigmatique.

Dans ces récits visuels, se crée un rapport au collectif ou à autrui, soit un être humain ou un autre être vivant. L'art est ici un moyen de traduire la valeur du vécu, un vécu fondateur qui ne s'inscrit pas dans le temps réel. C'est dans ce sens que j'imagine une transposition de temporalités qu'on peut sécréter par une dramaturgie visuelle du corps.

Toca do Fundo do Baixão da Vaca II : l'hydride comme somme de gestes

Dans la même vallée Desfiladeiro da Capivara, l'impact visuel fait penser de plus à « La comédie humaine » de Balzac, toujours actuelle à cause du jeu de caractère théâtral de notre humanité. On plonge dans une sorte de purification du sens. L'exceptionnelle expérience de terrain fait s'interroger justement sur ce que le grand écrivain a recherché toute sa vie à propos de cette énergie vitale vis-à-vis de la pensée visionnaire de l'art. C'est le paradoxe de Balzac. Les scénarios rupestres montrent la voie de l'art qui pourrait élucider la possibilité d'unifier la vitalité de la vie par l'expressivité souple des gestes, rejoignant ainsi l'anthropologie dynamique de Marcel Jousse.

Ci-contre : ce site garde ces figures bizarres qui se détachent sur le plan de tracé, le corps est vide à l'intérieur du dessin [fig. 71]. On peut penser à l'organicité en art comme une extrapolation de déformation du réel, comme ce site qui est étonnant par la quantité de personnages de grande taille, longilignes avec de petits membres. On remarque une sorte de plumage sur la tête, d'ailleurs identifiable dans beaucoup d'autres sites. L'exagération de la figure serait-elle une forme culturelle ou « entités imaginaires⁸⁹ », selon ce qu'en disent les chercheurs ? On peut penser à une évolution naturelle du point de vue de la personnification d'une esthétique.



Fig. 71. Toca do Fundo do Baixão da Vaca II. Détail : figure imaginée comme positif-négatif. Desfiladeiro da Capivara-PNSC. © LdoC.



Fig. 72. *Idem*. Détail : exemple de superposition.

Ci-contre : Dans ce même scénario se situe encore une proposition d'affirmation identitaire qui se dégage dans l'organicité du processus de l'art où le créateur se cherche en dehors du multiple. S'expliquerait ainsi la figuration de l'*anthropos* démesuré par rapport aux autres dans une composition chaotique qui répond aux enjeux de superposition ou intrusion culturelle. Face à son devenir humain, l'homme semble problématiser l'altérité pour exprimer l'état de présence. La figure de couleur jaune au-dessous du grand bonhomme rouge suscite un moment très expressif vis-à-vis des modes de relation d'altérité du geste.

⁸⁹ Voir partie 1, p. 74.

Toca da Ema do Sítio Brás I : la force des petites figures

Situé dans la région Serra Talhada⁹⁰, ce site fait partie d'un circuit touristique appelé Trilha da Serra dos Caldeirões. Pour bien ordonner la découverte d'espaces d'exploitation culturelle touristique, la FUMDHAM a structuré dix circuits, dans lesquels c'est possible de connaître un vaste contenu (culturel, panoramique et botanique) à travers des promenades dans le temps et l'espace.

On comprend ainsi que les différentes occupations humaines posent beaucoup de questions, jusqu'à présent. Dans ce sens, on comprend aussi comment l'évolution implique un changement, expliquent les scientifiques sur la transition des cycles glaciaires au pléistocène et ensuite le recul des glaciations durant l'holocène et une troisième ère, « l'Anthroposcène⁹¹ » qui se constituerait par la force des actions humaines sur l'environnement.



Fig. 73. Toca da Ema do Sítio Brás I. Détail : exemple d'animisme, l'homme-animal. On peut retrouver ce motif d'autres sites. Région Serra Talhada, PNSC. © LdoC.

Revenons à la Toca da Ema do Sítio do Brás I. Ce site a été fouillé en 2000 et révèle, entre autres, une concentration de charbon et ainsi on peut situer les créations rupestres entre 9 290 et 9 000 ans av. J.-C. Celles-ci appartiennent au vaste complexe stylistique Serra Talhada. Les recherches effectuées signalent qu'une rivière coulait à travers les rochers provoquant une érosion. La particularité fragile du scénario est déjà dans la formation géologique, le rocher est en plein mouvement, les nombreuses petites

⁹⁰ Nous reviendrons sur les sites importants dans cette même région du Parc par la suite.

⁹¹ Concept écologique Anthropocène repensé dans l'ensemble d'essais réunis par Émilie Hache (philosophe) et Christophe Bonneuil (historien), in *De l'univers clos au monde infini*, Bellevaux (France), Dehors, 2014. Ceci rejoint l'impact de l'exploration brutale des agriculteurs dans cette région du Brésil qui a détruit la forêt originelle, restent quelques arbres dans les espaces plus fermés d'accès difficile. La *gameleira*, par exemple [voir fig. 59 p. 163], c'est un arbre natif qui attire les singes du genre *macaco prego* qu'on retrouve toujours dans la Serra da Capivara.

niches sont des ruines du temps. La majorité des scènes présentent les caractéristiques de la Tradition *Nordeste* plus ancienne.

Les figures allument la poésie aborigène du monde qui est le nôtre, nôtre et non seulement de réminiscence mais des pistes pour ce que j'appelle une *réconciliation sauvage*. À voir ce scénario, *in situ*, l'espace dégage une autre dimension, poétique. Dans la prudence de ce monde archaïque s'exprime l'animisme, comme la figure de l'anthropomorphe-oiseau [dessous fig. 73], d'ailleurs présente dans divers sites de la Serra da Capivara.

Ci-contre : L'animal est une présence qui dialogue avec la figure humaine composant un geste d'ouverture (bras et jambes) en accord avec la profondeur de la niche [fig. 74]. La figure ouverte au monde dessine l'image du temps dans l'arrondi du geste. Chaque ouverture demande une force contraire, une contraposition qui contient la force vers le centre du corps. Ils ont utilisé la tridimensionnalité du lieu naturel pour rendre à cette force de réception un geste propositionnel⁹².



Fig. 74. *Idem*. Détail de la niche.

Il est curieux de constater comment les figures s'organisent dans l'espace du rocher. Est-ce par elles-mêmes, c'est-à-dire au hasard, ou la composition répond-elle à une intention ? Chaque geste est un mode d'appropriation d'un espace, un acte proxémique, silencieux, explique l'anthropologue Edward T. Hall (1914-2009) dans *La Dimension cachée*. L'usure de l'espace montre l'aspect interpersonnel de la culture. On retrouve une certaine habileté dans les miniatures, réduites peut-être à quelque chose de simple mais qui fait résonner le biologique dans le surnaturel. La mise en place des figures, apparemment au hasard, provoque notre regard qui tranche les figures sautant hors de la pierre, me semble-t-il, car leurs attitudes sont très vivantes. L'œil cherche à découper peu à peu ce

⁹² Notion apportée par Marcel Jousse dans *L'anthropologie du Geste – tome I*, pour ainsi affirmer le geste comme véhicule d'une pensée autobiographique.

qui est d'abord compréhensible. Dès qu'on entre dans chaque petite proposition, il est possible de se mettre d'accord avec la déraison du libre sens phénoménologique des attitudes et d'apprendre qu'il y a une raison essentielle à la nature esthétique.



Fig. 75. *Idem*. Détail : diverses figures miniatures, animaux et anthropomorphes.

Ci-dessus : Notre regard est attiré par la spontanéité de la composition picturale sur le plan de l'exploitation sensorielle du lieu. Espace-peau pour le souffle autobiographique de l'imaginaire. Entre les figures de différents animaux et anthropomorphes en miniatures⁹³, on retrouve la scène emblématique « dos-à-dos », un duo plus au moins au centre de la composition [fig. 75].

On peut imaginer qu'à cet endroit du Brésil il y a eu une grande civilisation, très inspirée. La diminuer, ou avoir peur de la nature qui invoque le mot mythe, limiterait la vitalité de l'imaginaire qui résonne toujours dans l'émergence ou le débordement des sens. Notre recherche s'intéresse à la trace. Le regard se familiarise, en cherchant d'abord l'entendement immédiat des gestes, que parfois on ne comprend pas. Ne pas comprendre c'est aussi un acte de détachement par rapport à nos pensées figées. L'art chorégraphique est, à mon avis, un travail dans cette dimension cachée de la vie, qui fouille la surface et exige de percevoir l'espace du non dit, souvent très parlant dans les agencements du corps avec l'environnement.

⁹³ Peut-on imaginer que les auteurs ont choisi des lieux plus cachés appropriés pour les miniatures et les plus visibles pour les figures plus grandes ?

En effet, comment saisir cette ambiguïté dans le phénomène de la perception ? Pour notre recherche, l'important avant tout, c'est de sentir avec tout le corps pour éprouver le primordial en nous. L'être humain est l'*anthropos* qui médite sur les événements de la terre, en arrondissant ses gestes il peut redonner au monde une expression particulière, explique Marcel Jousse.

Voyons aussi ce qu'Edgar Morin dit sur la dichotomie de la nature humaine ; son point de vue renforce les liens entre le psychosocial et la biologie, ce qui, d'après lui, « unit l'unité et la diversité de l'homme ». Pour lui, la disjonction qui existe dans la mise en ordre des connaissances n'aide pas les relations et les interactions entre l'individu, la société et la réalité biologique. Il renforce ainsi la valeur de la mémoire : « Le 'je' se définit tout à la fois à travers l'existence d'autrui, l'appartenance à un groupe et la présence de nos ancêtres à l'intérieur de nous⁹⁴. »

Claudine Friedberg, professeur au Muséum national d'Histoire naturelle, UMR-CNRS, s'appuie, elle aussi, sur les idées d'Edgar Morin, en questionnant, d'une part, les nouvelles découvertes qui mettent en rapport plusieurs disciplines⁹⁵ qui repensent la position déplacée de l'homme parmi les autres êtres vivants et par rapport aux parents primates, d'autre part, le fait que l'homme, le plus proche de l'animal par certains aspects, apparaît clairement différent par rapport aux autres. Edgar Morin refuse la dichotomie entre nature et culture. « Si l'être biologique de l'homme est conçu, non comme producteur, mais comme matière première que pétrit la culture, alors d'où vient la culture ?⁹⁶ » Il propose une remise en question d' « une théorie qui ne se réfère qu'à son

⁹⁴ Cf. Claudine Friedberg qui cite Edgar Morin, « Unité et identité de l'Homme » : nouveaux regards », in *Natures Sciences Sociétés*, 4/2004 [Vol. 12] p. 434-438. [En ligne]. <https://www.cairn.info/revue-natures-sciences-societes-2004-4-page-434.htm> [consulté le 14.02.2016]. Cet article porte le titre d'un colloque de 2003 qui s'est tenu à l'Université de Nantes. La pensée de Morin s'aligne avec ce que propose Grotowski dans l'article « Tu es fils de quelqu'un » [You are someone's Son]. Ceci parle de l'importance dans le travail de l'acteur d'incarner l'origine du contenu qui compose un rôle. Pour ne pas rester dans le superficiel, il faut se rendre compte de « [...] toute l'ancestralité ou la tradition, et se brancher sur la source pour devenir un vrai caractère sur la scène. » Cf. Jerzy Grotowski, in *The drama Review* : TDR, Vol. 31, No. 3 [1987], pp. 30-41.

⁹⁵ Elle parle de découvertes en primatologie, en paléanthropologie, en anthropologie biologique, en éthologie, en génétique et dans les sciences cognitives.

⁹⁶ Edgar Morin, *Le paradigme perdu : la nature humaine*, op.cit., p. 23.

aspect antinaturel⁹⁷ », ce qui intéresse notre thèse dans la mesure où nous étudions l'expression sous différents angles.

1. L'instinct de rêver qui engendre l'intrinsèquement créatif ;
2. La capacité de construire une mémoire des affects ;
3. Le don de saisir une esthétique propre à la liberté de penser.

A cet égard, la mémoire travaille la conscience esthétique et du transcendantal. Kant, dans *Critique de la raison pure (Kritik der reinen Vernunft)*, parle d'abord de notre capacité à recevoir l'objet de représentations. Il considère que la sensibilité est une « réceptivité » produite à travers la manière dont nous sommes affectés. Ensuite, il appelle « sensation » l'effet créé par l'objet selon sa « *capacité de représentation*⁹⁸ », pour ainsi arriver à expliquer « l'empirique », le rapport entre la sensation et l'intuition suscitées par l'objet de la représentation. Le titre originel porte le mot *Vernunft*, qui exprime, à mon avis, la capacité de penser de l'être humain mais aussi la capacité de trouver la cohérence, c'est-à-dire la logique du sentir, du comportement, de l'attitude. Justement, Edward T. Hall cherche à expliquer le contraste entre cultures et perception de l'art. « L'art des autres cultures surtout, lorsqu'il est très différent du nôtre, contribue à mettre en lumière la diversité des mondes perceptifs selon les cultures⁹⁹. » La logique nous conduira, alors, à une souplesse d'esprit pour vivre selon la nature de la différence entre cultures.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Emmanuel Kant, *La critique de la raison pure* [1781, 1787], Paris, Flammarion, 2002, p. 117.

⁹⁹ Edward T. Hall, *La dimension cachée [Hidden dimension]*, Paris, Seuil, 1971, p. 102.

2. Deuxième leçon de bonheur : synthèse des rythmes, élan et motricité



Fig. 76. Région Serra Talhada – PNSC. Ces rochers « gardiens du temps » ressemblent à des grosses têtes sculptées au cours des milliers d'années. © LdoC.

« Représentation de la Terre en tant qu'unité synthétique venant à stance, analogiquement à la manière dont, dans l'expérience liée et continue, les champs d'expérience des individus humains s'unifient en un seul champ d'expérience¹⁰⁰. »

Il y a un enchantement archéologique qui résulte de l'acte charnel de creuser devant ce monde rupestre à l'image du monde, puisqu'il appartient à la terre qui offre le paysage expressif de l'altérité du geste. Cette démarche perceptive crée le passage au-dessus de la trace vers une nouvelle synthèse du temps, qui illumine l'invention intemporelle. Ainsi, *l'archéologique permet de traverser les couches jusqu'à l'intimité avec le primordial*. Ce sentiment du vide plein de mémoire (sans histoire) prouve que « l'imagination ne peut pas vivre dans un monde écrasé¹⁰¹. » Elle évoque l'origine des utopies humaines.

Rechercher l'expression renvoie à l'origine, soit aux spirales énergétiques de la formation des sierras qui expriment un geste qui fait vibrer en nous l'immesurable. Soit la force expressive du temps qui coule différemment, soit ce qui se rapporte aux organes des sens ou aux structures rythmiques qui résonnent dans les scénarios rupestres. On peut comprendre par une *archéologie de l'expression* ce qu'on souhaite exploiter de la mémoire spontanée, qui se trouve en dehors du temps chronologique. Lorsqu'on voit loin, le point de fugue se déplace de plus en plus, cette idée de fugue renvoie à une *origine impalpable*. « Ce souvenir spontané, qui se cache sans doute derrière le souvenir acquis,

¹⁰⁰ Edmund Husserl, *La terre ne se meut pas*, Paris, Les Éditions Minuit, 1989, p. 11.

¹⁰¹ Gaston Bachelard, *Le droit de rêver*, Paris, Presse Universitaire de France, 1973, p. 93.

peut se révéler par des éclats brusques [...] ¹⁰². » Influencée par Bergson dans *Matière et mémoire*, je pense à la matière la plus fine, celle de la mémoire volontaire qui donne de l'élan moteur, une pensée insistante qui vient de très loin, sentie de façon indescriptible et qui serait la base du phénomène de représentation. Représenter ce qui est déjà proposé par les rythmes de la nature, par exemple ces grandes têtes de pierre qui sont là, gardiennes solides et silencieuses, nous invitent à les admirer et à nous en imprégner pour redonner l'impression du « temps spatialisé ».

Toca Boqueirão da Pedra Furada, un temple d'archéogestes

Plongeons maintenant dans ce site archéologique qui est une niche monumentale puisqu'il préserve plus de deux milliers de figures, motifs picturaux très variés des différentes traditions où vraisemblablement les auteurs ont superposé le rythme de leurs imaginaires. Il y a une puissance dynamique dans l'ensemble des gestes. *Gestes au moment de leur apparition et résonant aussi hors du temps*. Il est situé à l'entrée principale du Parc, qu'il est d'ailleurs possible de regarder de près, vu qu'il y a une excellente structure touristique qui y donne accès. Quand notre regard se promène, capturé par les détails, tout au long du rocher de 70 m de longueur, on se perd dans l'enchantement des *états-empreints* art et vie.



Fig. 77. Panorama du site Toca do Boqueirão da Pedra Furada-BPF. Région Serra Talhada – PNSC. © LdoC.

On considère ce lieu comme un temple d'art rupestre et un point de référence archéologique depuis la découverte de l'archéologue Niède Guidon d'un feu fossilisé, qui a changé l'histoire de l'origine de l'homme Américain. Situé dans la même région archéologique dans lequel le monument

¹⁰² Henri Bergson, *Matière et mémoire, Essai sur la relation du corps à l'esprit*, [1896], Paris, Flammarion, 2012, p. 130. Bergson parle de la mémoire volontaire qui crée l'effort nécessaire pour pousser l'image hors de la conscience. Cela m'amène à travailler *l'archéologie de l'expression* depuis la mémoire spontanée, cherchant une discipline du regard dans la présence du corps entier qui regarde l'image en retenant la mémoire dans cet instant de contamination.

Pedra Furada impose un morceau de plasticité géologique, [voir partie 1 fig. 43-44], on présuppose qu'il y a eu une relation du point de vue des pratiques ludiques entre ces deux lieux. Des visiteurs du monde entier sont venus pour connaître ce magnifique portrait de la « préhistoire » qui a été la surface idéale pour la pratique picturale durant six mille ans d'épanouissement de la Tradition *Nordeste*.



Fig. 78. Toca do Boqueirão da Pedra Furada [détail de la niche polychromique].
© Archives FUMDHAM.

Ci-dessus : Le jeu de superposition picturale surdétermine l'esthétique de ce lieu riche de synthèses de différentes couches de temporalité. Les arrangements de couleurs sont d'une beauté exceptionnelle, un exemple de l'innovation technique et de l'allure rythmique dans l'art rupestre. Il faut considérer que l'œuvre a été conçue suivant le rythme du temps et de traces qui résultent d'un dialogue surprenant entre des groupes humains, les artistes.

Les œuvres rupestres sont devenues sophistiquées dans le complexe stylistique Serra Talhada. La Toca Boqueirão da Pedra Furada est, pourtant, un exemple de superpositions de styles, un espace visuel privilégié qui montre la splendeur de la Tradition *Nordeste* et la transition de styles ou techniques puisque le croisement des trois Traditions *Nordeste*, *Agreste* et *Géométrique* a eu lieu. On peut observer une exploitation esthétique de plus en plus osée au niveau du tracé des postures humaines. L'idéalisation de la forme est poussée par une recherche technique sensible et éclatante, allant jusqu'à une déformation davantage expressive.

L'usage des traits fins, épais, arrondis ou géométriques, symboliques ou abstraits, qu'on pourrait aussi s'étonner du figuratif toujours jaillissant de vie. Le rituel, la sexualité,



Fig. 79. *Idem*. Détail : l'homme en équilibre sur le cerf.
© Cristiane Buco.

la naissance, les jeux ludiques, tout devient la mise en scène du pouvoir de l'intuition qui fait émerger la création. On retrouve la variation des couleurs : figures en bleu, blanc et prépondérantes en rouge ocre. Les atmosphères oniriques ont toutes une variation de motifs vécus et réfléchis par un peuple libre de tabous en ce qui concerne l'engendrement des

gestes. Cela représente l'état d'âme des artistes qui laissent en écho les vibrations d'un bonheur primitif et qui nous rappellent l'espace du rêve.

Ci-contre : Une image miniature. Nous voyons ces détails de l'homme en équilibre sur le cerf et l'autre les corps montrant un rapport physique d'audace acrobatique. Dans cette grande niche on se met à songer devant la figure qui exprime une volonté de symbiose art et vie. On admire la cohérence d'un tel processus de création collectif où l'image crée la vision du voyant.



Fig. 80. *Idem*. Détail : neuf figures anthropomorphes pratiquant l'acrobatie. © LdoC.

Plonger davantage dans ces images à Serra da Capivara signifie devenir témoin de ce bouleversement créateur des gestes qui, dans une émergence neutralisent le temps, pour interrompre les automatismes de la vie « banale ». Les élans de motricité apparaissent sous

les images idéalisées sans abîme entre le corps et l'esprit. Rudolph Steiner a cherché par son école anthroposophique à retrouver la connexion corps-esprit, et on retrouve dans la figure composant une pyramide humaine une pratique semblable à celle que Steiner voyait comme geste d'interdépendance pour développer la conscience gravitaire du corps qui forme l'individu réceptif et responsable à la fois pour soi et le collectif, enfin pour le tout environnant.

La nature du geste est une matière sensible, souple, éblouissante qui peut exprimer la pensée selon un principe infini, indéchiffrable. Comment se fabrique ce phénomène mystérieux dans notre être sensible ? Est-ce l'attribut de l'artiste ? Quelle insoutenable volonté le fait aller au-delà ? On voit bien à travers ces témoignages que ces peuples « sans écriture » avaient développé un sens esthétique antinaturaliste qui suscite aujourd'hui ce qu'Erwin Straus dans *Les sens du sens* expliquait par la singularité du sentir.

L'expression des *archéogestes* rupestres et l'expression de la nature s'interpellent et créent un ensemble d'impressions pour l'analyse de ce qui nous rapproche de ce processus esthétique de la genèse harmonique de la terre. Ce qui ouvre le sentir dans l'instant chargé de la mémoire articule le fil de notre recherche, qui s'étend avec la tension créatrice, source de perception / prise de conscience.

Au croisement d'enquêtes de terrain et d'une réflexion sur l'expressivité du corps à travers un imaginaire archéologique dans le contexte rural du Piauí (Brésil), plus précisément dans celui des traces en Serra da Capivara, mon point de vue phénoménologique s'attache au geste qui émerge dans l'instant de l'action scénique en (ré) mythologisant de nouvelles matières chorégraphiques. L'expérience de la reprise, comme je l'ai exposé dans la partie 1, a été aussi bien la retrouvaille du théâtre au sens du réel qui se confond avec l'irréel. Les artistes comme les archéologues parviennent à s'identifier profondément à leurs recherches et les gens de la région sont enracinés dans le passé des ancêtres. Ce passé reste, d'une part, mythologique dans l'imaginaire paysan et d'autre part, l'ombre de l'indicible, du temps qui émerge vis-à-vis de l'impact du regard. Par ailleurs, le contexte invite à une immersion pour pouvoir ressentir toute la puissance rythmique des créations.

Ci-contre : La variation des styles, selon les figures des cerfs avec les corps arrondis mais différenciés l'un de l'autre, est représentée soit par les points sur le corps soit par les lignes verticales [fig. 81 et 82]. De plus, la miniaturisation ou l'agrandissement d'une figure donne à voir une création ouverte qui reste de la trace. Et nous regardons l'image qui bouge dans la pierre et indique l'élan de l'instant immobilisé du geste agissant dans la matière. Ceci explique comment la sagacité des artistes a pu capter cet instant-là, de l'instinct du mouvement imprévu.

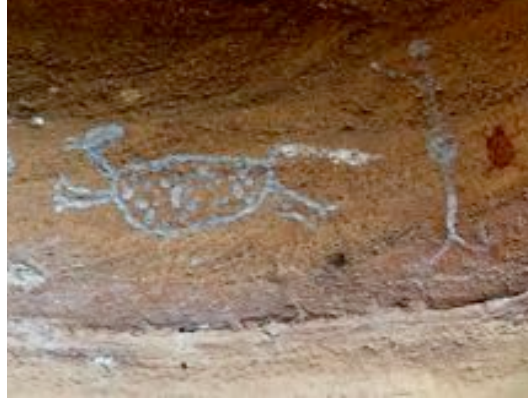


Fig. 81. *Idem*. Détail : cerf et anthropo blue silver. © LdoC



Fig. 82. *Idem*. Détail : cerfs rouge-ocre arrondis. © LdoC



Fig. 83. *Idem*. Détail : scène de sexe. © Cristiane Buco.

Ci-dessus : Dans l'image détail du grand scénario Toca do Boqueirão da Pedra Furada, les deux figures humaines masculines, sous le grand cerf, exposent sans tabou les phallus, et montrent la sexualité, l'érotisme pur [fig. 83], très présent dans les scénarios rupestres de la Serra da Capivara.

Bergson émet l'hypothèse kantienne d'une harmonie préétablie « entre la sensibilité et l'entendement¹⁰³ », concernant le sens de la beauté qui, pour lui, s'exprime dans la forme du mouvement enregistré qui s'organise. C'est l'engendrement fossilisé de la grâce : « On pourrait s'imaginer que l'impression reçue, au lieu de s'épanouir en mouvements encore, se spiritualise en connaissance¹⁰⁴. » De ce fait, il y a le « mouvement

¹⁰³ Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, *op.cit.*, p. 68.

¹⁰⁴ *Idem*. p. 69.

enregistré » dont Bergson parle, où demeure l'origine des savoirs qui éveillent en nous la perception de l'être-primat qui nous échappe. *Cela signifie ma préoccupation capitale concernant la réactivation de ce lieu-dispositif comme un grand réseau visuel de gestes.*

Revenant à la « sensibilité réceptive » de Kant, il s'agit d'être réceptif à la poétique du monde archaïque représenté, où la sensibilité crée le rapport direct à l'intuition. Ce monde que Lévi Strauss dit être inscrit dans la pensée et restant dans la structure de notre ADN, comme une mémoire mythique du collectif. C'est pourquoi cette recherche propose de mettre en valeur les *archéogestes* rupestres en tant que figures structurantes, pour ouvrir le regard troublé par l'excès médiatique de notre temps.

On est étonné par les images pleines de gestes vécus. La valeur pour notre étude de la spontanéité est, en effet, l'organicité des figures qui montrent la vie rêvée en plusieurs rythmes et modalités. Par exemple, le corps-performant l'embryon dans le ventre du cerf, figure rupestre en grand-jeté dans la scène *Prélude souterrain*¹⁰⁵, montre un geste emblématique du solo *CAPIVARA* [voir fig. 15 dans partie 1]. Selon la notion du temps de l'homme ancien pourrait être la perception pure de l'espace-temps que Kant expliquerait comme une expérience métaphysique de l'espace. En surajoutant la sensualité du geste accru qui exprime le dynamisme de formes arrondies ou géométrisées, la profondeur de la grâce qui pénètre la pierre et en même temps, nous donne l'impression de flotter sur la matière. Et c'est cette légèreté incarnée de l'expressivité primordiale que nous cherchons à éveiller de nouveau. Mais ce n'est pas pour la regarder comme de vieilles formes mythologiques de l'enfance de l'homme « préhistorique », mais pour l'intégrer à notre vie, pour qu'elle puisse se transformer grâce aux gestes contemporains. Car nous recevons dans notre monde peu de formes naturelles, peu de rythmes instinctifs mais plutôt des mots.

C'est ce qui rend ce lieu unique dans le monde. Car il montre la liberté des états immédiats de perception, qui me semblent essentiels pour qu'on puisse rappeler en nous ce potentiel-là. « Si nous savions retrouver [dit Bachelard], malgré la culture, un peu de rêverie naturelle, un peu de la rêverie devant la nature, nous comprendrions que le

¹⁰⁵ À chaque fois que je danse ce solo, dans l'immobilité du corps il y a une véritable expérience du mouvement. Je m'imagine, en même temps, en train de situer et de déplacer l'image du *lieu-dispositif*, comme si la création est toujours en train de s'affirmer à travers la mémoire et notamment dans cette thèse.

symbolisme est une puissance matérielle. Notre rêverie personnelle reformerait tout naturellement les symboles ataviques¹⁰⁶. »

La conviction de Bachelard dans *L'eau et les rêves* est d'être incarné par une sensation de pureté indispensable au rêveur. C'est cet état dont je cherche à rendre compte, comme preuve de la richesse du passé de la Serra da Capivara. Ces œuvres qui représentent des *états d'art* rejoignent le « sentir sentant » de Merleau-Ponty. Et on reconnecte cela avec Bachelard, qui m'invite à percevoir le vaste quand il dit que de transformation en transformation « [...] l'espace onirique est le lieu même des mouvements imagés¹⁰⁷. »

L'idée d'un devenir comme réalité objective, Kant l'éclaire en tant que voie de « l'empiriquement vécu », ce qui va relier et sédimenter les concepts produits par l'esprit sous la forme de *gestes synthèses*. Mes journées dans ce lieu sont, à chaque fois, une leçon de bonheur, un investissement du regard propédeutique qui cherche à savoir quelle serait la voie juste pour établir le partage. Ce serait de la transdisciplinarité implicite aux savoirs experts comme aux partages des désirs de transformations humaines. Bref, c'est ce qui explique ma volonté sacrificielle d'artiste de laisser dans cette thèse une fenêtre ouverte sur l'approche du geste de l'origine comme un dévoilement expressif de l'être.

En effet, chaque site archéologique offre suffisamment de motifs pour susciter une connexion esthétique intime avec l'imagerie des gestes rupestres dont les significations nous échappent. C'est surtout de cet aspect qui nous échappe que j'essaie de tirer les lignes de forces selon l'ensemble du dispositif. Le massif paysage de rochers protège des sites remplis de peintures, de gravures et d'artefacts du Paléolithique qui sont signes d'une humanité pléistocène transitant vers l'holocène. Les données en archéologie et en paléontologie de la Serra da Capivara témoignent sur la simultanéité de la vie humaine avec la mégafaune. Comment était cette interactivité entre les êtres humains et les animaux ? Ce passé « sauvage » se laisse davantage imaginer.

¹⁰⁶ Gaston Bachelard, *L'eau et le rêve*, *op.cit.*, p. 183.

¹⁰⁷ *Idem.* p. 195.

Imaginer par exemple que la vie n'est pas suffisante en elle-même. Ce sont pourtant les gestes qui permettent de réintégrer les fragments des états de corps premiers, qui révèlent l'être chercheur, celui qui gratte l'imaginaire. Celui-ci d'ailleurs qui s'investit pour saisir l'étrange palimpseste des expressions ressemble à celui qui pèle un oignon et renvoie au personnage central de Peer Gynt, du dramaturge Henrik Ibsen (1828-1906). L'image sensorielle par laquelle on comprend la métaphore du *sentir acide* qui dévoile soi-même et la vie.

3. Troisième leçon de bonheur : expression et expansion



« Au fond de soi, chacun sait que l'homme ne peut pas vivre sans art¹⁰⁸. »

Fig. 84. Tocas do Gancho. Région Serra Talhada – PNSC. © LdoC.

Dans le parcours d'une recherche, l'expérience s'articule d'une part sur l'inattendu, donnant elle-même les pistes, donc on se sent lié par le dispositif. D'autre part, il est important aussi de se lancer vers l'idée sacrificielle du travail sur le terrain, sachant bien ce qu'on recherche. Ces deux modalités, je les ai éprouvées avec réceptivité surtout en ce qui concerne le travail dans les sites Tocas do Gancho, où l'intime et l'étrange restent, en même temps, très présents dans la jouissance cachée d'une expérience personnelle.

¹⁰⁸ Cf. « Beuys vs Gehlen : Kunst – Antikunst », débat public sur l'art – l'anti-art.

[En ligne] disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=2VLsaY4KGYs> [consulté le 15.11.2017].

Les Tocas do Gancho, gestes cachés

Sans uniformisation culturelle, sans canons esthétiques du beau, nous sommes touchés par quelque chose qui ne rentre pas dans l'exotisme des détenteurs des idées sur l'art primitif. C'est ce qui ouvre *passage* à ce besoin intrinsèque d'expression et aussi aux multiples enjeux de la corporéité qui est toujours à exploiter depuis la sagacité performante du mimisme, du rituel qui permet au corps de dévoiler ses gestes fondateurs. On en oublie certains et on en inaugure d'autres. « Ainsi le corps soumis aux contraintes spectaculaires de ce lieu, se dépouille-t-il nécessairement de l'être qu'il revendique¹⁰⁹. » Le geste qui crée le corps ou le corps dénudant l'être sensible, à la fois *fragmenté et entier*, constitue ainsi l'espace le plus individuel et aussi lieu commun où la vie peut s'exprimer.

Ce lieu quasiment inexploré reste ouvert à ce que Josef Beuys s'efforce de mener, à son époque, sur l'avenir de l'art comme potentiel de réconciliation pour guérir la société. A l'époque de mes échanges entre l'Allemagne et la Serra da Capivara, de 2000 à 2004, j'ai été stimulée par l'archéologue Guidon pour aller rechercher de nouvelles peintures qui ont été découvertes récemment. Du coup, j'étais poussée vers l'imaginaire des *gestes cachés* dans les parois des rochers et des grottes situées dans la région du Parc appelée *Jurubeba*¹¹⁰.

Ces sites archéologiques, les Tocas do Gancho I, II et III, me sont devenus des lieux les plus curieux à cause du parcours hasardeux qui me fit me perdre durant un long voyage, pénétrant chaque fois plus au fond de la *caatinga* hors des circuits touristiques. La formation géologique évoque dans ma mémoire deux obélisques [fig. 84]. Il faudrait se soumettre à la force du risque, à l'aridité de la sécheresse qui modifient notre rapport au monde. On doit vivre quelque chose hors du normal qui nous rapproche du sublime, pour pouvoir être témoin d'un témoignage de l'expression que j'appelle inclassable.

Dans ma première visite en 2002, j'ai eu du mal à exprimer mes impressions sur ce lieu. Il m'avait fait rêver en tant qu'espace-scénique naturel, non identifié. Il est impossible d'escalader les rochers et de se retrouver au bord de l'abîme pour contempler

¹⁰⁹ Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, Paris, Centre National de la Danse – CND, 2001, p. 87.

¹¹⁰ Dans cette région se localisent les sites archéologiques Tocas do Gancho, dans les magnifiques conglomérats rocheux où il n'y a pas encore eu de fouilles. C'est ce qui me permet de susciter un regard pour l'élargissement des recherches au sens transdisciplinaire.

les scénarios rupestres sans un guide qualifié de la « *Conservação*¹¹¹ ». Cette fois-ci, j'ai filmé toutes les images sur les parois, tenant la camera dans des attitudes inconfortables. Ce sont des telles expériences qui permettent de se sentir autre dans son propre corps. À chaque moment (je me rappelle) les peintures me poussaient à les enregistrer de plus près, comme si je pouvais me fondre, avec mes intentions, dans les formes en même temps immobiles et changeantes. « Installez-vous dans le changement, vous saisissez à la fois et le changement lui-même et les états successifs en lesquels il pourrait à tout instant s'immobiliser¹¹². »

Le matériau photographique exposé ici date de ma dernière recherche de 2015, quand j'avais décidé d'approfondir ma recherche, de revisiter certaines figures des gestes significatifs concernant deux aspects: l'expression et l'expansion de l'imaginaire du geste sur la scène. Les sites archéologiques dans cette région sont identifiés par Toca do Gancho I, II et III. Nous parlons ici de l'« *hôte volant* » qui se situe à la Toca do Gancho II ou III, cela n'est pas clair. Il est bien possible de trouver encore d'autres niches avec des peintures à cet endroit. Il est important de préciser que ces sites Tocas do Gancho n'ont pas été exploités par les archéologues depuis ma première visite sur le terrain en 2002¹¹³. On a pu constater en 2015 que la route d'accès a été bloquée par la végétation et le sable rendant difficile le voyage, nous obligeant à laisser la voiture au milieu du chemin et à marcher encore une heure en traversant cet endroit sec et sauvage, habité par les animaux et la seule nature.

¹¹¹ C'est le nom de l'association créée par la FUMDHAM pour former un groupe de guides experts dans la protection et préservation des sites archéologiques du Parc national. Ils sont aussi ceux qui peuvent accompagner les chercheurs dans les lieux inexploités. C'est grâce à leur expérience que j'ai pu visiter ce lieu. J'ai été accompagnée en 2002 par Jorlan da Silva Oliveira, et la deuxième fois, en 2015 par un autre expert, Rogério Oliveira Paes. Avec eux, j'ai pu apprendre beaucoup sur la conscience kinesthésique du corps pour vaincre la peur dans l'exploitation, la mise à nu d'un monde caché.

¹¹² Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, *op.cit.* p. 307.

¹¹³ Les signalisations faites par la FUMDHAM pour aider à retrouver les niches avec les peintures rupestres ont été bousculées par la pluie ou les vents.

Toca do Gancho III : geste de l' « hôte volant »

La grotte appelée Toca do Gancho III est située tout en haut et il faut cheminer jusqu'au bout des rochers pour découvrir l'abri assez grand pour être habité, avec un paysage splendide de châteaux de pierres sinueuses. Cet endroit invite à se mettre en repos après la pénibilité de l'ascension. Devant la grotte, j'ai regardé vers la gauche au bord de l'abîme et j'ai senti ce lieu comme un espace de l'abandon de soi. On peut imaginer l'effet de l'eau sur la pierre, le geste qui a fait couler ce changement sollicité par la nature, en donnant la forme d'une charnière pétrifiée, aride. C'est la *respiration du temps* qu'on éprouve – à la fois l'expression et l'expansion – du visuel de la terre qui ne possède que le silence. « Cette forme pure de la sensibilité s'appellera aussi elle-même intuition pure¹¹⁴. »

Ainsi, quand j'isole de la représentation d'un corps ce que l'entendement en pense, comme la substance, la force, la divisibilité, de même que ce qui revient à la sensation, comme l'impénétrabilité, la dureté, la couleur, quelque chose me reste encore de cette intuition empirique, à savoir l'étendue et la figure.



Fig. 85. Toca do Gancho III. Détail : l' « hôte volant ». Région Serra Talhada [Jurubeba], PNSC. © LdoC.

Ci-dessus : La figure de l' « hôte volant » [fig. 85] permet de comprendre comment l'imaginaire du peintre a pu différencier les tensions spatiales et utiliser les limites du rocher pour la représentation sans limite de la figure, de la gravitation du corps dans l'espace du geste, qui est au-delà du figuratif. La valeur expressive est, pourtant, une attitude phénoménologique, à l'origine d'une perception accrue qui mobilise plans et lignes tracées. Ce que Fayga Ostrower explique, traduit par moi-même.

¹¹⁴ Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, op.cit., p. 118.

« [...] l'état intérieur qui conduit l'artiste à créer se caractérise par la mobilisation totale et active de l'esprit et des émotions, une plénitude qui cherche la voie et l'ordre pour s'exprimer¹¹⁵. »

Le fait d'être habitée par son propre regard est révélateur de cette conscience d'être avec l'image d'un monde oublié.



Fig. 86. *Idem.* Lina do Carmo en recherche sur le terrain, 2015. © Rogério O. Paes.

Ci-dessus/ci-contre : Pour analyser la figure de l'« hôte volant » qui a imprègne ma mémoire, j'ai cherché à me remettre à la place du peintre, pour analyser la figure d'environ 60 cm. L'expressivité du geste donne au vol une expansion sans mesure. Ce qui m'a frappée c'est le fait que les bras sont exactement situés sur le mouvement du rocher [fig. 87], en utilisant la bordure du plafond pour exprimer un état du corps qui invite l'observateur à plonger dans le monde mythique de l'auteur et peut-être à partager son rêve de sortir de son corps.



Fig. 87. *Idem.* Détail: l'« hôte volant ». © LdoC.

¹¹⁵Fayga Ostrower, *A Sensibilidade do Intelecto*, Rio de Janeiro, Campus, 1998, p. 58 : « [...] o estado interior que leva o artista a criar caracteriza-se pela mobilização total e ativa da mente e das emoções, uma plenitude que procura rumos e ordenações para se expressar. » D'origine juive polonaise, Fayga Perla Krakowski, artiste qui a immigré en 1939 au Brésil, où elle se marie [1941] avec Heinz Ostrower, est devenue une référence expressive dans le scénario des arts plastiques surtout par ses dons d'enseignante et auteur. Ses écrits m'ont influencé pour travailler l'écoute du regard dans l'art et éprouver l'importance du hasard dans la création.

L'exubérance de ce lieu m'est très présente par le sentiment rare d'ouverture, vécu là-bas et qui inspire davantage à agrandir les gestes de l'air, de la terre, de l'eau, du feu, et toutes les nuances des sensations de la vie par lesquelles la corporéité peut s'autoproduire écologiquement. *C'est un monde de gestes (il me semble) que tout d'un coup, on peut naturellement se remémorer conformément à notre hypothèse de tirer l'élastique.* Quand l'archer tire l'arc d'avant à l'arrière tout en restant au milieu il se projette avec la cible, et devient la cible. Il cherche d'abord la bonne attitude pour se rassembler lui-même dans la tension de l'étirement *lyrique*, tout en en se projetant du passé vers l'avenir.

Je reparle de l'anthropologie de l'inclassable pour exprimer la difficulté de traduire l'aspect métaphysique qui interroge la mémoire de certaines traces de figures rupestres, celles qui suscitent un va-et-vient entre présence et absence du réel. Par exemple, la figure que j'appelle « *hôte volant* », en portugais *Anfitrião voador*, reste pour moi une figure révélatrice d'un geste caché entre le dedans de la grotte et l'extériorisation du rêve. Cette figure comporte une fiction sur l'envol vers le zénith ou un plongeon à l'intérieur de l'atome. Je parle d'un état *trop plein* et je m'interroge : serait-ce l'état du corps sans réponse, inaccompli ?

Bergson explique que « [...] c'est là que se forme l'image du néant¹¹⁶ » qui se traduit par l'image pleine de choses qui se perpétuent, faisant des sauts entre sujet et objet, sans se fixer ou se renfermer sur une seule image. Autrement dit, ce n'est pas la forme de l'image qui compte, mais l'idée. Le néant serait alors la cassure de toutes les limites, ce que fait l'imaginaire opéré par les sens jusqu'à l'impossible même. L'homme se dit « je suis le vol », car il ne peut s'envoler qu'en rêve. L'idée traduit alors le sentiment de l'impossible, la forme rend le geste expression de l'impalpable, mais intrinsèquement vécu.

Dans *La Simplicité*, le chapitre « La loi du mouvement naturel », Alain Berthoz explique comment la pensée construit des modèles internes, valorise le corps en acte de Merleau-Ponty, en le rendant responsable du perfectionnement de nos fonctions cognitives les plus complexes. C'est le corps qui, inséparable de la pensée et des émotions, nous permet de résoudre à travers chaque geste les situations imprévisibles qui engagent un

¹¹⁶ Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, op.cit. p. 279.

grand nombre de muscles. « De façon plus générale, une solution simplexe au problème du contrôle du mouvement consiste à construire dans le cerveau des modèles internes du corps ou des lois de l'environnement physique¹¹⁷. » Cette notion scientifique vient enrichir notre recherche où une *archéologie de l'expression* peut se baser sur cette loi organique de la nature : elle permet de passer à l'acte expressif, d'ouvrir la capacité humaine de recréer à soi-même.

Pourtant, dans notre thèse le nerf moteur du geste de gratter s'explique par *vibrer* avec ou à travers ce passé-présent. *Comme si l'origine des gestes est l'âme du temps inséparable du tout qui existe*. « La cause profonde est l'impulsion qui lança la vie dans le monde [...] »¹¹⁸, écrit Bergson. Est que c'est ce qui demeure, ce qui existe ? *L'archéologie de l'expression* a cheminé avec la forme spiralée de la spatialité de ce lieu qui est une véritable expérience de la durée bergsonienne. Faisons appel aussi à Marcel Jousse à propos de ce qu'il a bien pu éclairer le geste dans son anthropologie ascensionnelle, c'est-à-dire le geste qui réunit le haut et le bas¹¹⁹, pour comprendre la création mythique du penseur sur ce mouvement tellurique et spirituel.

Ci-contre : Comme le montre cette image [fig. 88] d'une figure tout au fond de la paroi, côté gauche de l'abri, qui évoque un oiseau. La géométrie de la figure exprime, à mon avis, la pensée d'envol, l'intérêt du regard du peintre saisi par l'ampleur aérienne, tout en éprouvant le détachement de l'observateur. Dans cet abri il y a d'autres figures, plus petites qui n'ont pas la même force dans l'expansion d'expressivité. En revanche, elles montrent des pistes pour penser à d'autres peintres, à part la présence de celui qui, dans ce lieu a songé au sentiment de l'air.



Fig. 88. *Idem*. Détail : peut-être un oiseau. © LdoC.

¹¹⁷ Alain Berthoz, *La simplicité*, Paris, Odile Jacob, 2009, p. 116.

¹¹⁸ Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, *op.cit.* p. 133.

¹¹⁹ Pareil au rituel d'envol des hirondelles qu'on peut contempler dans un lieu spécifique tout en haut des sierras dans le complexe *Serra Vermelha* – PNSC. Ce rituel crée un mouvement symphonique de rassemblement des hirondelles formant un seul corps sur le ciel. Les mouvements aspiraux sont hypnotiques et d'un coup elles se précipitent comme le *concorde* disparaissant dans la profondeur des rochers : c'est l'arrêt et le silence absolu. Comment font-elles ce geste d'ensemble sans bruit, sans s'écraser ? C'est ce que j'appelle un *geste tranchant de mystère*.

Cela me rappelle la notion élémentaire de Marcel Marceau sur l'art du mime qui est le pouvoir d'identification en même temps que de distanciation, pour ainsi devenir sujet et objet de l'expression. Ostrower a écrit aussi *Acasos e Criações*, où elle explique que le hasard en art est un acte d'attention portée sur le sujet que l'artiste cherche à concrétiser. Comme la figure de « l'hôte volant » qui implique de choisir l'espace, de le réduire ou l'amplifier. En effet, la bordure du rocher se met en dialogue avec l'intention du peintre qui profite du hasard pour projeter son état de rêverie ; la création est un dialogue entre l'intérieur et l'extérieur, l'artiste devient l'être sans bordure comme dirait Marcel Marceau sur l'art d'être sur une scène.

Toca do Gancho I et II : geste gravitaire, une légèreté du hasard

L'*archéogeste* rupestre de la Serra da Capivara par un regard au-delà du temps est un *dispositif* en construction qui organise nos sens. Peut-on considérer ces artistes peintres anonymes comme des observateurs de l'âme archaïque de la danse dans la vie ? Leurs messages de vie et d'art, manifestés dans l'état libre de l'expression, restent comme des œuvres plastiques, pour ainsi dire des scénarios ouverts à une redécouverte de cette évocation de vibrations magiques, comme l'a si bien exprimé Baudelaire :

« La peinture est une évocation, une opération magique (si nous pouvions consulter là-dessus l'âme des enfants !), et quand le personnage évoqué, quand l'idée ressuscitée, se sont dressés et nous ont regardés face à face, nous n'avons pas le droit, - du moins ce serait le comble de la puérité, - de discuter les formules évocatrices du sorcier. Je ne connais pas de problème plus confondant pour le pédantisme et le philosophisme, que de savoir en vertu de quelle loi les artistes les plus opposés par leur méthode évoquent les mêmes idées et agitent en nous des sentiments analogues¹²⁰. »

Souvent le processus de création montre que ce qui arrive par hasard est très important. C'est une forme de révélation qui vient presque comme un décret de l'inconnu et qui fait le saisissement d'un ensemble vis-à-vis de la volonté de création. « Pas plus dans les choses que dans la représentation des choses, il ne peut être question de donner ce désordre pour substrat à l'ordre, puisqu'il implique les deux espèces d'ordre et qu'il est fait de leur combinaison¹²¹. » Voilà l'explication de Bergson qui sert à la dynamique de l'équilibre dans le devenir de la forme.

¹²⁰ Charles Baudelaire, *Écrits esthétiques*, Paris, Union Générale d'éditions, 1986, p. 248.

¹²¹ Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, *op.cit.* pp. 235-236.

Dans ce scénario rupestre ci-dessous [fig. 89] il y a une diversité esthétique dans la conception des traces et l'homogénéité en couleur rouge ocre. L'excès de lumière sur le rocher, le moyen précaire de capturer la totalité du scénario fait que l'image de l'ensemble des traces est nuageuse. Néanmoins, l'intention est de montrer l'extension d'informations visuelles.



Fig. 89. Toca do Gancho I. Région Serra Talhada, PNSC. © LdoC.

Comment se situer par rapport au régime d'attention du regard sur le détail ? Quelle est la qualité du regard ? Dans un premier moment on se sent perturbé par une sorte de composition au hasard. A ce propos Bergson explique : « c'est le règne du hasard, entendant par là que je trouve devant moi des volontés, ou plutôt des décrets [...] »¹²². » En accentuant le mot décrets, et il propose de se libérer des notions figées d'ordre et de désordre, c'est-à-dire que l'esprit créateur est en permanente oscillation entre cause et efficacité. Prenons l'idée du philosophe comme but pédagogique de la création : la pratique du corps en scène doit prendre en charge le côté vivant. Un astucieux nœud d'encordage crée les gestes, en un tressé de fibres non bloquées chez l'acteur-danseur qui tisse des expressions de plus en plus fines, libérées pour les étirements du corps : « nerf de chutes pour toute la voile »¹²³. »

¹²² *Ibid.*

¹²³ Cf. Inspiré d'un passage de l'ouvrage *Ficelles de marin : Avec les moyens du bord, trucs et astuces*, par Sophie Angeli Chacoux. La Rochelle, La Découverte (version e-book), 2012.

L'aspect chaotique ou désordonné des figures qui composent les scènes de la Toca do Gancho I, par exemple, me touche beaucoup. Car il y a une harmonie dynamique qui fascine l'observateur par la richesse des détails. Tout d'abord, voici encore un exemple de peinture tridimensionnelle, la figure de la danseuse [fig. 90] permet d'apporter ici la découverte d'une source de gestes dans laquelle notre recherche met en valeur la prédominance des traces à l'origine de l'expressivité de la danse.

Ci-contre : Le geste dansé de la figure humaine se présente en mouvement de déséquilibre sur une jambe tandis que l'autre jambe est pliée [fig. 90]. Celle-ci montre l'inclinaison du corps qui, en basculant exprime une action de déplacement et les bras arrondis faisant appel aux deux émeus qui suivent, cette attitude semble une invitation à une promenade. Cette figure singulière apprivoise le regard par la précision du geste, le sentiment candide et naturel dans le rapport entre l'être humain et les animaux. Située au milieu de plusieurs autres figures qui composent l'espace pictural, elle est également restée très vive dans ma mémoire comme une image très moderne de la danse.



Fig. 90. *Idem*. Détail : geste dansé en suspension qui indique un déplacement. © LdoC.

Entre les figures qui sont reconnues et classées comme « figures emblématiques », car on les retrouve dans divers sites archéologiques de la Serra da Capivara, on retrouve dans ce scénario la figure « dos-à-dos ». En revanche, la répétition d'un motif considéré emblématique montre qu'il y a des différences entre les styles. Un exemple typique, comme la figure « dos-à-dos », on peut l'identifier facilement dans différents sites archéologiques et aussi plusieurs dans un même site. C'est le cas de la Toca Gancho I dont on peut voir trois exemples sur la même paroi qui appartient à la tradition *Nordeste*, c'est-à-dire qu'on pourrait la situer parmi les plus anciennes.



Fig. 91. *Idem*. Détail : figure dos-à-dos longiligne.

Ci-contre: On peut voir un exemple [fig. 91] ; la figure « dos-à-dos » se situe au centre du scénario, elle mesure à peu près 30 cm, et montre par le mouvement des bras le même geste fluide vers le haut tandis que les corps sont pratiquement dressés. De même qu'un deuxième exemple se trouve à l'extrême gauche du rocher. Il faut épurer le regard pour identifier le troisième. Telles figures sont presque toujours dans la même attitude, haut du corps penché vers le sol, les bras allongés symétriquement ou asymétriquement, comme je l'ai constaté dans d'autres sites. On remarque trois traits sur le couple et parfois deux traits.

La posture « dos-à-dos » suggère une sorte de symbole mythique, qui est conçue soit avec trois ou deux traits sur les deux figures humaines, on y reviendra. On considère une image symbolique propre à la pensée duelle manifestée dans l'attitude du corps¹²⁴, qui nous connecte à la mythologie du dialogue dans l'art rupestre de la

Serra da Capivara. Est-ce un rite de fertilité basé sur l'union des opposés masculin-féminin ? Peut-on penser à l'idée de complémentarité des forces contraires ?

« Aux relations entre phénomènes correspondent donc, symétriquement, des relations entre les représentations. Et les lois les plus générales de la nature, en lesquelles se condensent les relations entre les phénomènes, se trouvent ainsi avoir engendré les principes directeurs de la pensée, en lesquels se sont intégrés les relations entre représentations¹²⁵. »

Bergson reprend l'explication de Spencer, pour éclairer la complexité du mécanisme de la pensée conceptuelle en tant qu'œil cinématographique [chap. IV]. À la fin de son œuvre *L'évolution créatrice* il explique que « [...] les phénomènes qui se succèdent dans la nature projettent dans l'esprit humain des images qui les représentent¹²⁶. » Tandis que la nature reflète l'esprit, elle projette le sentir humain donnant une structure intime à la pensée créatrice des symboles. Au fur et à mesure que j'ai découpé les figures et me suis oubliée dans la recherche d'une relation entre les gestes et les atmosphères visuelles

¹²⁴ Je parle de l'union physique corps-esprit propre à la perception ancestrale qui s'éloigne du concept dualiste de la pensée occidentale.

¹²⁵ Bergson Henri, *L'évolution créatrice*, *op.cit.*, p. 366.

¹²⁶ *Ibid.*

multiples, j'ai constaté dans l'aventure du regard que chaque scénario rupestre est un devenir continu.

La prise de décision n'est pas évidente, quant au choix du détail à mettre en valeur selon les aspects suivants: la pertinence de l'analyse des gestes, le propos du contenu et la curiosité que chaque figure apporte au déroulement des idées et à la mise en valeur esthétique-poétique. Je me suis retrouvée parfois perdue entre *penser et sentir*. Les sites Tocas do Gancho sont importants du point de vue d'une recherche archéologique de terrain, comme je l'explique en haut, parce que l'on retrouve dans les sites Tocas do Gancho la fusion des traditions et des styles, et ils n'ont pas encore été fouillés ni datés. Nous pouvons supposer que ces peintures seraient considérées parmi les plus anciennes datant d'environ 6 000 à 12 000 ans av. J.-C. Or, elles sont en effet situées dans la région Serra Talhada qui rassemble les différents styles¹²⁷ et appartiennent notamment à la Tradition *Nordeste*.

En tant que chercheuse, je me sens responsable, en quelque sorte, de la mise en lumière de l'atmosphère intime de ce site, du point de vue phénoménologique de cette recherche *de l'expression*. Ma pensée archéologique cherche le geste de la figuration, du mimisme, comme proposition de communion avec l'espace de condensation de rêves, lorsqu'il offre un point de vue expressif. Pour suivre Marcel Jousse, l'espace à saisir la structure fluide ou figée. Ce que Bergson défend comme « l'ossature même des choses » qui est le reflet de l'esprit humain, mais selon lui, pour qu'il y ait des phénomènes, il faut décortiquer. Et sachant l'ampleur de la tâche, cela est laissé en devenir aux chercheurs. La matière en étude est en rapport avec ce que je peux m'efforcer d'exprimer du réel et de l'imaginaire selon ma perception du présent-passé dans le contemporain.

¹²⁷ Cf. Selon les trois Traditions *Nordeste, Agreste et Géométrique*, voir dans la partie 1 pp. 84-87.

Cette petite figure des animaux, d'environ 5 et 3 cm [fig. 92], montre l'évolution stylistique dans la Tradition *Nordeste* qui rejoint le caractère des lignes plus rétrécies, géométriquement, s'éloignant de la fluidité des peintures plus anciennes. En revanche, la légèreté est propre à ce site, où les auteurs ont valorisé leur geste jaillissant des formes poétiques. Il faut expliquer que les recherches antérieures ont considéré comme style le plus ancien les peintures qui ont le corps de la figure



Fig. 92. Toca do Gancho II : cerfs géométriques. © LdoC.

tout à fait rempli, coloré, comme on le constate, par exemple, sur l'image de la danseuse [fig. 90]. Et les plus récentes sont celles qui présentent le corps de la figure géométriquement dessinée, comme les deux cerfs [fig. 92 ci-dessus] ou alors la figure de *l'hôte volant*. Ce dernier motif (me semble-t-il) rejoint le style Serra Branca, qui se trouve dans une autre région archéologique située très loin du Gancho. La question se pose toujours de savoir s'il s'agissait du même groupe humain. Elle m'intéresse bien qu'elle dépasse mon objectif de terrain. Je suis persuadée de l'ampleur des études faites par les chercheurs sur ce sujet extrêmement difficile.

Actuellement, la quantité des sites archéologiques a augmenté de telle façon qui n'y a plus de limites aux définitions ou classifications ultérieures. Mais, on l'incorpore à la recherche archéologique en marche pour donner une nouvelle cohérence à ce que l'on comprend comme archéologie cognitive. Autrement dit, l'archéologie est un acte intrinsèque, inhérent à l'origine de l'être humain et il faut considérer les différences parce que chacun exprime par un geste fondateur un mythe de son origine. Comme en Afrique, en Inde, au Brésil, dans cette région Serra da Capivara, l'on considère que plusieurs groupes humains ont vécu en même temps, et le mythe exprime presque toujours la dualité, c'est-à-dire un dialogue dynamique.

Plus de questions que de réponses quand on plonge dans des images embryonnaires qui se trouvent au bord des rochers, tout en reliant les sites Toca do Gancho I et Gancho II. Je considère ces figures de gestes embryonnaires inclassables. En effet, le regard

sensoriel cherche à dépasser les limites établies selon les classifications des traditions, qui renforce le propos d'une archéologie cognitive, mettant l'accent sur l'origine de l'expression en tant que don de l'être humain. On revient à *l'homo ludens* qui fait le *mimage* de ses habitudes. Marcel Jousse parle sur la complexité interactionnelle entre l'homme et la nature, il suscite le concept de mimisme-cinétique, donnant une forme interactive « triphasée » à l'action, selon le mécanisme de la répétition dynamique de « l'Agent–agissant–l'Agi¹²⁸. » Ce concept peut se traduire ainsi : l'acteur est l'agent qui interpelle dans l'action scénique et son geste doit devenir conscient dans l'imbrication dynamique de l'action triphasée.

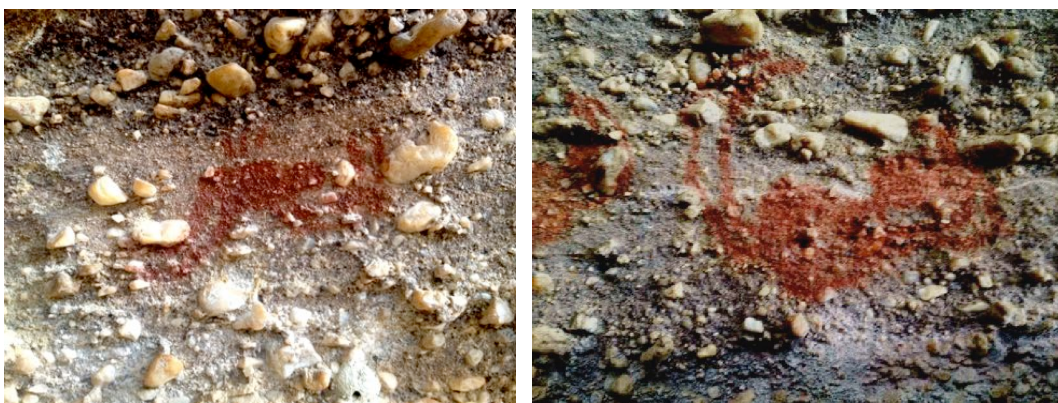


Fig. 93 et 94. *Idem*. Détails d'une suite de petites figures aux gestes embryonnaires, très singulières et difficiles à photographier. © LdoC.

Ci-dessus : Plusieurs images de figures humanoïdes flottantes mesurent environ 5cm, chacune exprime l'état du corps dans une atmosphère particulière, parfois isolée ou à plusieurs [fig. 93 et 94]. Les gestes proposent une absence de gravité, soit ils fluctuent dans l'eau, soit ils s'envolent dans l'air. Ainsi, on voit apparaître dans cet univers sauvage l'unité de sensation intégrée à la vie mentale. Ces petites figures montrent l'imaginaire de l'auteur travaillant avec l'espace. Je les vois comme une sorte d'expression unique parmi des milliers d'autres images, et c'est pourquoi je les présente ici comme exemple du sens et du mouvant. On peut penser que l'acte du peintre cherche à transposer l'art du vivant : un art fondé sur les puissances du mouvement de la nature qui ne s'oppose pas à la culture. La figure est parfaitement conçue au milieu des petits cailloux. Serait-ce un nageur ? Elle fait partie de figures flottantes singulières qui attisent notre curiosité. Je me mets à l'écoute de la matière plastique et du tracé d'une mémoire embryonnaire.

Concernant le mouvement et l'énergie qui s'exprime dans les attitudes de ces petites figures embryonnaires, je souhaite inspirer notre recherche par ces gestes cachés du temps primordial. La danse et le théâtre d'aujourd'hui mettent en scène, de plus en plus, ce

¹²⁸ Cf. Marcel Jousse, *L'anthropologie du geste – tome I, op.cit.*, pp. 46-49. Pour décrire l'action de *l'Agent qui agissant sur Agir* cristallise un geste primordial, Jousse désigne l'image d'une vague. Le site de Marcel Jousse est une piste pour la découverte de riches archives. [En ligne] <http://www.marceljousse.com/fluidite-formulisme/> [consulté le 3.12.2016].

désir de retour aux sources. « Mais que peut-il rester de la matière quand on en retranche tout ce qui la détermine, c'est-à-dire, précisément, l'énergie et le mouvement ?¹²⁹ ». C'est ce que Bergson avait posé comme question qui nous guide philosophiquement à dépasser le savoir. Il dit : « Faisant table rase de ce qui n'est pas qu'un symbole imaginaire, il (le philosophe) verra le monde matériel se résoudre en un simple flux, une continuité d'écoulement, un devenir¹³⁰. »

4. Quatrième leçon de bonheur : miroir du temps à Serra Branca

« C'est parce que les événements archéologiques sont inscrits dans la matière que leur effet dépasse, dans le temps, le moment où ils ont été créés [...]»¹³¹. »

Les groupes humains de la Serra da Capivara élaboraient leurs gestes en forgeant des mythes pour répondre aux énigmes qui, depuis le temps considéré comme la « préhistoire », s'interrogent en permanence sur les conditions de l'existence humaine. Ils ont développé sur les parois de milliers de figures expressives, sous la forme philosophique, une pratique artistique à la fois très structurée et spontanée, disons dans l'état de l'intuition directe de l'imaginaire créateur.



95. Toca Pinga do Tenente. Détail : duo longiligne en miroir. Région Serra Branca (Angical), PNSC. © FUMDHAM.

¹²⁹ Bergson Henri, *L'évolution créatrice*, *op.cit.*, p. 368.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ Laurent Olivier, *Le sombre abîme du temps*, 2008, Paris, Seuil, 2008, p. 102.

Toca do Pinga do Boi : dépliage de l'instinct et l'intelligence

La vie collective dans ce temps premier nous laisse la trace évidente des *états d'art*, miroir des corporéités et des échelles de temporalité. Dans chaque détail, morceau de mémoire du passé, s'articule la vibration de la matière au présent. Rechercher ces *archéogestes* rupestres permet d'analyser la théâtralité humaine issue de l'instinct et de l'intelligence en dépliant le corps lui même, sans se limiter à la reconstruction historique mais dans la création de mémoire.



Fig. 96. Toca do Pinga do Boi. Région Serra Branca–PNSC. @ LdoC.

Ci-dessus : la grande paroi quasiment lisse du rocher offre une ambiance onirique avec une quantité de scènes qui peuvent exprimer, selon les chercheurs, un style plus restrictif. Ceci permet de bien différencier l'esthétique des scénarios Serra Branca, qui est souvent enrichie par des tracements dans le dessin du corps géométrisé, des anthropomorphes masqués ou bien des animaux. Du point de vue esthétique, l'idée de restriction n'enlèverait pas les actions, l'expressivité du mouvement et la force du rêve pour rejouer la vie. Les trois figures assises au centre du scénario [fig. 96] suggèrent une extase archaïque dans les gestes des bras étendus, qui exprime le bonheur partagé.

Ci-contre. L'action de l'homme portant le cerf au centre et la scène du couple à droite, connue comme « face et côté » [fig. 97 détail de la fig. 96.], se répète dans ce même scénario et dans d'autres sites de la Serra da Capivara. Par exemple le duo homme et femme, à droite, dans ce scénario traduit l'idée poétique de relation à l'autre. C'est une image emblématique puisqu'elle apparaît dans divers essais expressifs traduisant une sorte d'habitude orientée par l'affection. Cette esthétique singularise la culture en train de se créer dans un monde qui ne serait pas clos car les gestes interagissent dans l'altérité.



Fig. 97. *Idem.* Toca da Pinga do Boi. Détail de la fig. 34.



Fig. 98. *Idem.* Toca da Pinga do Boi. Détail : cerf en saut.

Ci-dessus : Un cerf s'envole donnant à voir la perception raffinée de l'auteur qui poétise le poids de la grâce dans l'expressivité du mouvement, prenant en compte la géométrie de la figure [36]. Le sens du mouvement est remarquable par la simplicité intimement accordée à la complexité de transposer l'élan instinctif du mouvement.

La nature offre les attributs par lesquels le corps est composé. Nos ancêtres ont établi le rapport, pour accomplir leurs œuvres répondant à un besoin de plus : celle de visionner avec les attributs exposés du vivant, en les sacralsant comme origine. Ils ont fait ce que Platon a défendu comme idéal : être en harmonie avec la vie. J'espère pouvoir donner ici le miroir de l'impact du simple fait d'être reconnectée avec l'espace des complexités du passé, où le don de l'être humain a pu faire la mise en mémoire de son existence et de la nôtre aussi.

Le corps mouvant est une faculté de base pour l'harmonie du cerveau, explique Alain Berthoz¹³². Il existe entre cette complexité qui nous écrase et cette sur simplification, une troisième voie, explique-il dans *La simplicité*. « Par rapport à la notion de *simplicité*, inclue une tension, parfois une opposition entre simple et complexe qui caractérise le vivant¹³³. » Il explique qu'il y a des facultés dans la nature neuronale qui fait des anticipations pour résoudre une situation complexe. Celles-ci dans les actions plus quotidiennes, comme rattraper mon *i-phone* qui est en train de glisser par terre. Le cerveau prélève, anticipe en sélectionnant dans la masse des informations ce qui lui parle plus fortement, donc le présent anticipe l'avenir. C'est pourquoi il appelle de « cerveau créateur ». C'est l'acte de la nature instinctivement intelligible qui fonctionne de manière inattendue dans certaines situations, quand il n'y a plus le temps de rationaliser. Parle alors en premier la sensori-motricité que nous fait être présent.

La contribution du champ de la neurologie vient valoriser et confirmer l'importance du corps pour la vitalité du cerveau¹³⁴. Le risque physique qui qualifie les expériences perceptives concernant l'archéologie de terrain diffère du risque qu'on expérimente dans la pratique de la danse. En effet, la complexité du monde réel est sensiblement inscrite dans la mémoire du corps, ainsi que la complexité d'improviser et élaborer un risque scénique, ou bien un risque forgé. Mais le premier est la base d'acquisition du deuxième.

A ce propos, j'ai pu me rendre compte de ce risque au cours de cette vraie expérience sensori-motrice grâce à l'archéologue et musicienne Cristiane Bucu¹³⁵ et au paysan (Senhor Nilson) bon connaisseur de cette région qui nous a guidés dans la recherche de terrain. Je suis allée avec eux prospecter des sites ou *tocas*, éventuellement perdus dans la Serra da Capivara. Plus précisément dans la région appelée Angical, en pénétrant la Serra Branca. Nous avons exploité le flux continu du vécu dans l'univers aride mais d'une belle noblesse visuelle, où il n'y avait pas eu de présence humaine depuis à peu près onze ans.

¹³² Cf. Conférence publique dans laquelle il déclare s'inspirer des idées de Bergson, notamment la remise en valeur du mot « acte » dans notre société chargée d'excès du langage. « Extrait du colloque Bergson (2007). Bergson-théories sur la perception par Alain Berthoz », [en ligne], disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=tfyc560zkVY> [consulté le 19.04.2016].

¹³³ Alain Berthoz, *La simplicité*, Paris, Odile Jacob, 2009, p. 23.

¹³⁴ Cf. Conférence d'Alain Berthoz à l'Université Paris 8, le 16.06.2016, citée en note 118, partie I.

¹³⁵ Sur le terrain de ces recherches de thèse, quand j'ai développé le projet pédagogique de danse et la création du Festival Interartes, nous y reviendrons dans la partie III.

Toca das Emas do Delmiro : allure du blanc et du géométrique

Pénétrer dans la plasticité de la Serra Branca signifie réactiver corporellement le sens du temps tatoué dans le bouleversement géologique. On marche s'imbriquant avec le mouvement des pierres et fait redécouvrir le corps de l'être de la terre, aussi dit l'*être-terre*. Unifier le geste aux formes arrondies serait palper l'action invisible dans le changement de perception du monde. Ainsi, mon expérience de 2002 dans cette vallée entourée par la *caatinga* se fertilise avec de recherche de terrain de 2016. Surtout pour comprendre mieux mon corps de danseuse qui n'oublie pas l'engagement du souffle consubstantiel dans la dynamique du temps désarticulé de ce qui émerge du réel. Autrement dit, le souffle est une activité impartiale devant les images mises en observation qui s'enchaînent intrinsèquement à une archéologie des sens. Les sens s'intensifient à chaque pas, les odeurs, les bruits secs remplissant l'espace naturel et devenant des tissages sonores.

Entre autres, l'archéologie est une expérience très physique, sur le plan de l'effort notamment du risque d'entrer dans l'inconnu. D'ailleurs, cela m'a amenée à tester mes capacités corporelles. Il faut se réconcilier avec la force motrice, « l'être en acte », jouant en permanence avec l'appel de la gravité et les menaces de déséquilibre. Après la traversée de ce lieu pratiquement vierge, en marchant des heures, parfois dans la forêt fermée de la *caatinga* ou en s'accrochant aux pierres pour monter et descendre les grands rochers, d'un coup, on découvre une peinture rupestre peinte en blanc.

Ci-contre : Cette figure en blanc projette la légèreté du couple assez grand qui paraissait flotter sur la paroi. Il y a une pensée-à-deux dans le geste saisissant l'espace de synergie. Contemplant la trace dans le silence et l'étonnement, on commence inévitablement à présupposer des choses : une scène rituelle de mariage ou une cérémonie semblable, mais la question reste sans réponse. Le parti pris esthétique de ce duo anthropomorphe est aussi la dynamique des lignes tissant le déguisement théâtral du corps.

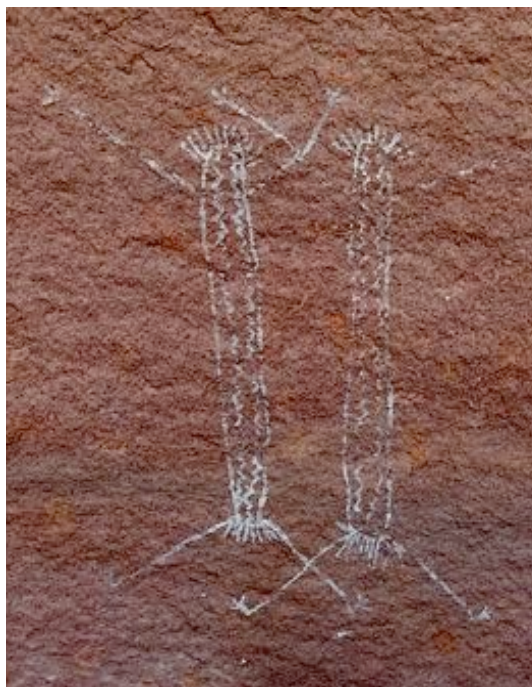


Fig. 99. Toca das Emas do Delmiro. Détail : couple en blanc. Région Serra Branca (Angical), PNSC. © LdoC.

On s'éparpille pour vérifier autour du rocher s'il y a encore d'autres traces. Entre autres gravures géométriques suscitant une symbolique distincte, mes yeux sont attirés vers une toute petite gravure¹³⁶ cachée entre deux grandes parois, curieusement je ne l'ai plus retrouvée en 2016. Et j'ai eu un sentiment très différent en revisitant ce site, du fait qu'aujourd'hui, avec la passerelle d'accès de visiteurs, l'espace archéologique a été manipulé. Il n'avait plus le même impact que la fois précédente, lorsque ma rencontre avec les images, en quelque sorte, fut une auscultation de mon propre silence inhabituel. Me voilà en train de chercher la ressemblance avec la perception éprouvée autrefois, sorte de *miroir du temps*, autrement dit un souvenir pur, un fossile qui « [...] prolonge le passé dans le présent¹³⁷. »



Fig. 100. Cette gravure géométrique a été aperçue aussi dans la Toca das Emas do Delmiro en 2002 par Cristiane Bucu et moi. © LdoC.

L'objectif d'une expérience archéologique à propos du visuel du geste, est de se permettre une sensation profonde, d'où la trace se mêle avec toute la *poétique de la découverte*. C'est ce miroir du temps sans temps qui est ouvert au présent, qui raccourcit ou contracte le passé en nous. Le corps est ainsi un réservoir d'impressions lorsqu'il est le lieu de l'immersion et le canal d'expression d'une multitude de mémoires. « Les formes gravées sont énergétiques. Elles ont l'énergie d'une volonté géométrique¹³⁸. »

¹³⁶ Envoutée par cette gravure humaine minimaliste, je l'ai appelée *petite méditation*. Qu'elle soit méditation ou danse, la figure était en position assise, les bras formant un cercle au-dessus de la tête.

¹³⁷ Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, *op.cit.*, p. 291.

¹³⁸ Gaston Bachelard, *Le droit de rêver*, *op.cit.*, p. 70.

La gravure montre la volonté d'agir sur la matière. « La gravure est faite de mouvements primitifs, de mouvements confiants, complets, sûrs¹³⁹. » Celle-ci n'a pas été une technique d'inciser la pierre mais l'idéalisation d'un motif mis en relief. Les formes ont été modelées sur l'obstacle. En revanche le comment et le pourquoi restent sans réponse. On peut chercher dans la source de l'action le sens qui peut être l'accomplissement d'une révélation. La finalité serait-elle le discernement de l'action, comme un geste mythique gravé sur la pierre selon l'exigence d'achever l'œuvre. Cette création est unique dans l'ensemble d'événement rupestre de la Serra da Capivara. Nous sommes restées un bon moment sans commentaire.



Fig. 101 et 102. *Idem*. Gravures de l'autruche, « Ema » © LdoC.

Ci-dessus: L'autruche est appelée « Ema » au Brésil, une espèce d'oiseau d'allure cosmique à cause de sa légèreté incroyable. Les deux figures [101, 102] se trouvent l'une à côté de l'autre et montrent l'action du temps sur la matière, la gravure est presque le *Spectrum* de la pensée désirant rester dans la pierre. Les paysans ont ainsi nommé ce site Toca das Emas do Delmiro par référence à l'image-culte de cet animal enregistrée et conservée en rapport avec Delmiro, la personne qui habitait ce lieu avant.

La région Serra Branca offre des atmosphères très variées dans lesquelles nous allons plonger davantage. Chaque scénario rupestre présente une curiosité propre à un lieu de création événementielle. Cela nous invite à faire une archéologie sensorielle et à ne pas chercher de consensus esthétique mais à se sentir présent, à être là. Ceci dit que

¹³⁹ *Idem*. p. 98.

l'esthétique se manifeste en une multitude de scènes avec des figures qui parlent de notre identité humaine enracinée dans le culturel. Chaque scénario a sa propre réalité symbolique qui sous-tend la volonté des acteurs impliqués en chaque scénario avec la cohérence des puissances individuelles qui cause l'expressivité magique. Il s'agit du réflexe d'abstractions et de croyances sur la matière transformée en *miroir du temps*.

Toca do Caboclinho : réverbération esthétique

Rechercher la réverbération du geste, des attitudes corporelles dans une telle ambiance mène à s'interroger sur le phénomène esthétique qui a pu exister sans laisser de trace. Par exemple si avant d'avoir trouvé les moyens de peindre et sculpter, les ancêtres n'ont pas exprimé corporellement leurs états affectifs ? *Il semble presque évident qu'ils avaient fondé la ritualisation de la vie sur un apprentissage du dépassement des états sensibles*. Pourquoi décider que les manifestations ludiques chez les primats-humains n'auraient démarré qu'à partir des traces laissées sur la pierre ?¹⁴⁰ .

L'esthétique se trouve à l'origine de l'éclat de *l'expressivité* de l'instinct, des sens et de l'intuition, qui travaillent ensemble pour exprimer des sentiments extraordinaires sous différentes formes qui sont définies par l'art. Comment ? C'est ce dialogue entre le cerveau qui conceptualise et le sentir, qui fait se plonger dans des moments particuliers où, selon l'astrophysicien et écrivain/poète Jean-Pierre Luminet « [...] quelque chose va naître ou est en train de naître, dont on sent que ça dépasse ce qu'on est habitué à ressentir [...], ce sentiment de mystère est peut-être une des conditions pour voir émerger ce sentiment de beauté¹⁴¹. » En revanche, c'est d'abord la sensation de soi qui rend ce sentiment puissant, ce sentiment plastique qui est une forme organique de vibration éprouvée par le corps. Le corps qui permet cette prise de conscience de soi dans l'instant de la découverte de l'image substantiellement poétique.

¹⁴⁰ D'ailleurs, lors d'une visite au Musée de l'homme, à Paris, j'ai été surprise par la phrase figurant sur mon billet : "L'art est-il né à la préhistoire?". Cette question rejoint curieusement mon propre questionnement.

¹⁴¹ Cf. Dans l'ouvrage *Le Beau, l'Art et l'Homme* d'Henry de Lumley, French Hors.Coll, format Kindle, 2014, p. 726.

Ces œuvres primordiales peuvent réaffirmer la fonction inhérente de l'art dans le processus d'épanouissement des forces créatrices : l'art comme moteur pour la formation de la conscience. Dans les enquêtes philosophiques sur l'expression, soit de Spinoza par Deleuze ou de Ruyer par Bernard, mes réflexions sont enrichies par leurs méta-efforts de penser sensiblement la dualité et la complexité de l'expression de l'être humain (l'acteur-danseur). La présence du corps demeure un objet de paradoxe, entre le visible et l'invisible, car dans son visage humain il y a l'animal qui polarise l'étude. Suis-je mon corps ? Comment concevoir le corps séparé de celui qui l'habite ? Qui habite mon corps ?

Deleuze parle sur des « replis de la matière et les plis dans l'âme¹⁴² » ; je retrouve chez lui l'angoisse fondatrice de la recherche esthétique du corps comme une réalité à se déplier par l'écoute de soi, « se percevoir », dit-il. Certes, la perception de soi ne peut devenir concrète que par l'incarnation des sens. Tandis que l'âme, qui donne forme à la conscience, peut savourer le monde sans frontière entre le dedans et le dehors. Ce qui est caché peut ainsi être exprimé.



Ci-contre : La figure style Serra Branca ritualise un dialogue avec la posture du torse incliné à 45°, qui compose un geste avec les bras exprimant une attitude de salut [en révérence] vers l'autre figure animal à droite [fig. 103]. Celle-ci me semble inachevée, mais une relation s'instaure entre les deux. Ce geste très raffiné me rappelle certaines postures de danses sacrées transmises par Gurdjieff¹⁴³.

Fig. 103. Toca do Caboclinho. Région Serra Branca, PNSC. © LdoC.

¹⁴² Gilles Deleuze, *Le Pli, Leibniz et le baroque* [1988], Paris, Les Ed. De Minuit, 2014, p. 6.

¹⁴³ La figure notable de G. I. Gurdjieff influence mon travail comme il a influencé beaucoup d'autres artistes, par exemple Peter Brook, Rudolf Laban, Giachinto Scelsi. Dans son enseignement des danses sacrées ou tout simplement appelées « mouvements », Gurdjieff a apporté une connaissance profonde sur l'art de la présence. De nombreux exemples de mouvements-Gurdjieff et des séminaires sur tous les continents sont aujourd'hui accessibles sur *Youtube*. Il existe aussi de précieuses archives de films anciens et une vaste documentation disponibles sur le site : [<http://www.institut-gurdjieff.com/contacts.html>].

On plonge dans la recherche de soi, qui s'imbrique dans la corporéité expressive. La corporéité ne serait pas une autre chose qu'une *infusion des sens* qui débordant le corps élargit sa présence pour devenir une sorte de « caisse de résonance » de la multitude des états du corps. [Nous reviendrons sur ce sujet dans la partie 3 de la thèse]. Pour devenir conscient de l'esthétique qui vibre dans l'instant, l'*archéologie de l'expression* suscite le silence d'une rencontre du corps en métamorphose, liens de l'homme – animal.

Comme dans ce scénario rupestre ci-dessus [fig. 103], marqué par les deux figures mises à l'écoute l'une de l'autre, cette image m'a figée pour un bon moment en silence, devant l'espace onirique de la pierre. On retrouve la trace d'une forme de pensée animiste. Voici l'art du passage où la figure est transfigurée, permettant de relier l'esprit à la forme entière qui l'anime. L'auteur instaure le dialogue entre deux corps distincts et le monde enlacé, vibrant en suspens, dans lequel on peut s'interroger sur la puissance de la trace. « L'animisme met en scène la capacité de métamorphose¹⁴⁴. » Rappelons aussi la modernité les figures spatialisées du ballet triadique (*Das Triadische Ballett*) d'Oscar Schlemmer, l'œuvre qui a marqué le mouvement *Bauhaus* en 1922.

La scène propose le caractère hybride de la figure ayant un cercle qui connecte le haut du corps aux jambes avec des pieds en position parallèle. C'est ainsi la capacité d'imaginer soi-même, une condition du dédoublement, du devenir autre chose, développant une figuration circulaire du geste qui véhicule le monde naturel au surnaturel. Voilà comment se crée le mythe. Dans cette expérience du silence et du mystère existe le désir incontestablement humain de savoir toujours plus, de répondre aux questions auxquelles le manque de l'information empêche de construire une logique. Les chercheurs conjecturent sur la lacune. Mais le non savoir répond aux événements de la vie, en revanche, c'est ce qui a poussé les ancêtres à développer une autonomie de pensée créative.

¹⁴⁴ Dominique Blanc, « *Analogisme – Le monde est enchevêtré* », dans *Fabrique des images*, revue *Connaissance des Arts* n° 437 – Musée du quai Branly Jacques-Chirac – Là où dialoguent les cultures, 2010, p. 22.

Site Toca do Morcego : étrangeté et rêveries imposantes

Tout à la fin de la vallée Serra Branca, s'imbriquant dans la région appelée Angical, on retrouve la Toca do Morcego qui préserve un grand scénario rupestre dans une niche cachée entre les parois des roches. Ce site a été découvert en 1975 mais ouvert au tourisme seulement en 2009. Cette région compte aujourd'hui environ 200 sites archéologiques dont 16 sont ouverts au public. Arriver là-bas est déjà un long voyage en 4x4. J'ai visité ce site pour la première fois en 2002, il n'y avait pas des passerelles d'accès. L'archéologie de terrain m'invité à grimper sur le rocher, glisser, s'accrocher toujours trouvant les solutions dans les postures gravitaires qui intensifiaient l'expérience intuitive entre le corps et la pierre pour faire le chemin.

L'expérience a été bien différente revisitant ce lieu en 2016, accompagnée par Elizabete Bucu, architecte responsable des infrastructures du Parc. Toujours difficile d'accès à cause de la distance et des routes ensablées, il faut un 4x4 pour y arriver. Aujourd'hui on retrouve les passerelles qui permettent de s'approcher facilement du scénario rupestre qui est un exemple magnifique de superposition des figures entre peintures et gravures.



Fig. 104. Toca do Morcego. Région Serra Branca (Angical), PNSC. © LdoC.

Ci-contre : C'est aussi un choc de se retrouver en face d'un tableau intense, chargé de figures, des gravures superposées par des peintures ou le contraire [fig. 105]. Ce scénario semble avoir été travaillé par différents groupes humains. La figure au milieu de gravures avec les bras ouverts crée un écho théâtral dans la singularité poétique et même atypique de traces vis-à-vis du corpus de ces créations rupestres. L'ensemble exprime une grandiose allégorie des gestes, des formes géométriques et correspond au style appelé Serra Branca, gravures des mains et des pieds, symboles énigmatique, scènes de rituels, donnant de la profondeur [notion de perspective] dans l'action. On constate des figures qui ont été peint en recomposant d'autre déjà existant.



Fig. 105. *Idem*. Détail : superposition gravures et peintures.



Fig. 106. *Idem*. Détails : superposition gravures et peintures.

Ci-contre : On voit un exemple de superposition entre gravure et peinture dans l'image [fig. 106], la figure humaine en dialogue avec le cerf en rouge-ocre. La gravure est faite selon une technique disons pointilliste. Ce monde animé suscite la *tendresse sauvage*, une stratification hétérogène d'archéologies, où l'instabilité propre de l'espace de rêveries crée le miroir des expressions symptômes d'extrapolation de la réalité.

Est-il possible que la figuration ait été déposée en couches d'images superposées par accident ? Chaque couche exprime la métaphore d'un état d'âme à l'autre. Chez Bachelard, la métaphore est pensée comme « image fabriquée », sans racine, dit-il. Sa pensée voyage vers les primitivités d'une expression qui doit amener l'être à une autre expression. « Ainsi, l'être spiralé, qui se désigne extérieurement comme un centre bien investi, jamais n'atteindra son centre¹⁴⁵. » Sa métaphysique de l'imagination m'entraîne à penser à une sorte de circuit énergétique constant dans l'expérience poétique du théâtre. Ainsi mon être-intime s'extériorise



Fig. 107. *Idem*. Détail : superposition gravure et peinture.

aisément dans ce lieu apparemment étrange du retour. C'est pourquoi Bachelard dit « [...] l'homme est un être défixé. Toute expression le défixe.¹⁴⁶ »

Ci-dessus : Les auteurs mettent en jeu radical le dialogue entre les figures, le grand et la miniaturisation du motif [fig. 107]. Le masque et l'ornementation géométrique du corps créent une théâtralité identitaire sur la démesure et la dynamique du geste. La figure petite derrière fait ressortir les dimensions extrêmes de la grande, ce que j'appellerais une spatialisation des corps. La géométrie des gravures exprime la richesse des formes recherchées. On voit aussi le rapport au groupe à côté qui porte sur un objet rituel tout au fond du scénario et la figure en couleur jaune ocre, mais qui reste en question si c'était l'œuvre du même peintre.

Bachelard met en valeur l'image métaphorique du tiroir chez Bergson qui refuse les idées conceptuelles, vides de la connaissance vécue. Pour moi, artiste-chercheuse, « l'être spiralé » pourrait s'approcher des images du corps archétypal fabriqué pour le solo *CAPIVARA*. Car le corps se détache du lieu-dispositif Serra da Capivara, il se dilate à partir du centre pour atteindre l'expressivité, pour façonner une autre dimension du vécu à mesure du déracinement qu'impose la création. Or, pour sculpter le geste, sous forme d'une étrangeté permanente, il faudrait bouger, s'éloigner de l'origine [le centre], tout en

¹⁴⁵ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige-Presses Univ. De France, 1984, p. 193.

¹⁴⁶ *Ibid.*

gardant la souplesse nécessaire pour ainsi pouvoir unifier tous les états d'âme. Cela signifie s'investir profondément.

Il y a, pourtant, un mystère qui demeure autour de ces superpositions de créations rupestres. Il fait naître en nous un sentiment différent vis-à-vis des gestes donnés par des artistes que nous ne pouvons qu'admirer en nous nourrissant des messages de leurs œuvres. Revenant à Laurent Olivier quand il explique : « [...] ce qui agit ici, c'est l'accumulation de toutes ces temporalités du passé qui, ensemble et non pas les unes après les autres, structurent la configuration du présent¹⁴⁷. »

En fait, nous sommes témoins de la trace de leurs interactivités sensibles à l'origine d'une imprégnation symbolique de « l'être au monde ». Le choc vient de voir à la fois l'étrange et le simple dans une composition visuelle intraduisible. La méthode pour les analyser serait de les évoquer de nouveau et de les faire ressurgir du fond le ma mémoire.

Comment le temps, le corps et le lieu prennent en charge le sentiment d'inachèvement qui singularise cette archéologie de l'expression ? Il faut toujours être disponible à une nouvelle l'appropriation, sachant que nous ne pouvons pas imposer le chemin. Il y a un geste-palimpseste interminable qui travaille pour la réactivation des énergies, qui secrètent de façon continue les échelles de l'avenir.

À travers une mise entre parenthèse, j'essaierai d'expliquer comment une actualisation du passé peut restituer d'imposantes rêveries. Evidemment, cela ne provient pas de rien ; ce passage du passé devenant le moment présent est un mouvement de rassemblement d'expériences.

Bien plus que la reprise de l'archétype Âme Inaltérable, je fus encouragée à approfondir ma pensée archéologique et écologique du corps.

¹⁴⁷ Laurent Olivier, *Le sombre abîme du temps*, op.cit., p. 102.



Fig. 108. Recherche sur l'archétype l'Âme Inaltérable du solo-danse *CAPIVARA*, adapté pour l'œuvre cinématographique *Niède Guidon : Memórias da vida*, de Tiago Tambelli, avant-première prévue au Brésil en 2018. © Barbara Napomuceno.

Je me laissais envahir, comme une éponge, par le fait de choisir et de corporifier les motifs rupestres dans ma peau de mime-danseuse. De manière inattendue, le cinéaste Tiago Tambelli m'a proposé de revenir à la Serra da Capivara en août 2017 avec l'objectif de faire une performance-dansée dans son œuvre cinématographique *Niède Guidon : Memórias da vida*. Pour revenir à cette sorte d'accumulation des temporalités, dont parle Laurent Olivier, c'était justement l'opportunité de retisser le même tissu dramaturgique qui a fait de cette expérience d'échange de pensée, coulant du théâtre vers le cinéma, toute une nouvelle configuration entre le lieu, la mémoire et

le geste. Je suis allée me confronter à nouveau avec l'empirisme ancestral du lieu-dispositif où notre recherche a été favorisée au cœur d'une archéologie fictionnelle.



Fig. 109. *Idem*. © Fátima Guimarães.

Danser *in situ* a renouvelé l'acte théâtral dans une transposition envisagée comme l'acte en lui-même. En cela, une transposition de traits rupestres sur la peau constitue une « transfiguration » [fig. 108, 109], fortement liée à la conviction de faire le lien avec le motif rupestre représenté de la Toca do Morcego [fig. 107]. Il m'a fallu vite rechercher de nouveau l'efficacité visuelle de cette figure, en travaillant toujours au dédoublement de moi-même avec autrui. La collaboration de l'artiste (artiste peintre) Dennis Thies en Allemagne et d'une ancienne élève du *Pro-Arte*, Francineta Dias Paes à Serra da Capivara m'a beaucoup aidée dans la recherche de l'image du corps. Nous avons recherché la spontanéité de la trace du primordial qui, d'ailleurs, nous a fait penser au constructivisme.

Nous avons aussi soulevé l'hypothèse sur la manière dont les ancêtres ont peint leurs corps et d'après l'expérience de la transposition des motifs sur mon visage en peignant avec les doigts, on ne pense plus au pinceau.

La main est l'organe d'exploitation du monde, « [...] elle aide à connaître la matière dans son intimité. Elle aide donc à rêver¹⁴⁸. » Le prolongement du geste va transformer la pierre en sanctuaire de visions tactiles de l'être qui a pour besoin de recréer sa nature. Géométrisant l'action, la main entre en connexion avec l'inconscient du peintre qui prend en charge l'expressivité des lignes. Ce qu'il cherche à dire symboliquement et pas parfaitement, est davantage une émanation visuelle, archétypale, archaïque.

La mémoire mythique est peut-être le sans fond qui rappelle Kant quand il dit que « [...] l'objet indéterminé d'une intuition empirique s'appelle phénomène¹⁴⁹. » Le mot *Erscheinung* me dit plus que le mot phénomène, pour décrire ce que ce scénario rupestre, en tant que matière visuelle qui présentifie l'expression de l'impalpable, de cette mémoire au sens transcendantal (pur) et qui prendrait la forme d'un phénomène, une rencontre esthétique avec la sensation. J'ai éprouvé dans le site Toca do Inferno¹⁵⁰, des sensations mélangées en termes d'expérience du corps-performance, avec le milieu naturel : une mission difficile et extraordinaire. Car l'action du corps avec ses moyens physiques doit s'abandonner pour vaincre, *in situ*, la « cruauté¹⁵¹ » de l'environnement assez magique en lui-même.

¹⁴⁸ Gaston Bachelard, *L'eau et le rêve*, *op.cit.* p. 145.

¹⁴⁹ Emmanuel Kant, *La critique de la raison pure*, *op.cit.* p. 117. Rejoint partie 3, chapitre 2. Corps de l'Expression – Mémoire, Imaginaire, et conscience esthétique, au sujet de Kant, nous y reviendrons.

¹⁵⁰ Le site Toca do Inferno, situé dans la Région Serra da Capivara, est une grotte spectaculaire qui nous amène à marcher sur des *grands blocs de rochers tombés* et qui fut habité par les paysans de la région. Les habitants de la Serra da Capivara racontent diverses histoires sur les ancêtres. On peut recevoir une forte impression de l'imaginaire, à fois mystique, transcendant mais aussi dédoublé en style *Cowboy*.

¹⁵¹ Je pense au théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud, lorsque je devrais interagir avec l'apparent désordre naturel du lieu qui invite à prendre en charge la dureté de la situation, d'abord pour moi-même. À faire couler le geste qui sans cesse fait un miroir abrupt entre l'angoisse de la reconquête du lyrisme charnelle et la complexité ombilicale de l'expression imbriquée à la géomorphologie spatiale. Toujours réapprendre à manifester la force du geste que l'on ne recherche pas.



Fig. 110 et 111. *Idem*. Recherche de sensations et d'effets naturels avec l'argile sur la peau dans le site Toca do Inferno – PNSC, 2017. © Tiago Tambelli.

Sur ce point là, j'ai été imprégnée par les souvenirs, entre rêve, réalité et mémoire. Tout cela se mélangeait dans cette reprise du solo *CAPIVARA* pour laisser une trace dans la mémoire de la vie de Niède Guidon, en permettant de fortifier la relation entre l'archéologie et l'expression. J'ai dû rechercher *comment forger* une nouvelle dimension chorégraphique pour exprimer le geste de l'*anima* de la mémoire de la Serra da Capivara. Comment réussir à rendre sensible l'expression dans le panorama spectaculaire de ce lieu ? J'ai compris encore une fois qu'il faut suivre le sentiment présent dans l'équipe. Ce sentiment qui assure, dans l'aventure de la création, le respect des règles que la situation nous impose. Cela suscite trois réflexions :

1. Différent du monde du théâtre, le cinéma demande également de vivre intensément la création qui fait jaillir une forme préexistante. Il faut y croire pour saisir l'acte dans l'instant unique, chargé de risque. Il y a toujours des tensions qui s'imposent, déjà dans la façon de se déplacer dans ce lieu sauvage, les expériences gravitaires du corps deviennent plus complexes, et il m'a fallu sortir de ce mauvais pas plutôt par l'instinct que par la pensée.
2. L'émotion qui s'exprime de l'intérieur du corps-performance doit s'adapter au traitement dramaturgique de l'image, ce qui exige de se mettre en relation avec le travail de la caméra. J'ai dû suivre en permanence l'orientation du metteur en scène pour être en accord avec les besoins du directeur d'image. Il m'a fallu réduire mes gestes, mon expressivité, habituée au théâtre, où on doit plutôt projeter l'énergie loin de soi.

3. La plasticité du geste, dans ce cas, dérive d'une part de la force de l'imagination durant l'exploitation du milieu, du découpage des perspectives, et d'autre part, de la précision du choix qui doit assurer la réception du contenu dramaturgique du corps pour devenir l'image adaptée à l'œuvre en question. Différent du théâtre, la répétition est ici une mise au point de l'action pour l'enregistrement : entre le mouvement de la performance du corps et le mouvement des caméras, d'où est produite la matière brute d'images qui sera *a posteriori* tranchée dans l'édition finale.

Pour Kant la forme doit être *a priori*, dans l'esprit. Autrement dit, la forme doit être imprégnée par l'ensemble des sensations qui sont alors conséquence du travail fait par l'abstraction des sensations. Ce qui me rappelle l'enseignement du geste par Marcel Marceau quand il m'a fait éprouver les lois rigoureuses du détachement de soi et en même temps me sentir entièrement envoûtée par l'objet de la représentation.

Cela me renvoie à 2002 quand je me suis retrouvée entièrement prise par la mission artistique là-bas¹⁵². Ayant visités à cette époque environs 20 sites des 40 existants, actuellement sont registrés environ 200 sites dans la région Serra Branca¹⁵³. En retournant sur ces mêmes sites et d'autres en 2016 et 2017, rien ne me semble plus logique que d'activer la nature du désir, en tant que chercheuse, de retrouver le choc qui a frappé mes croyances dès le début de mon étude. C'est le fait d'avoir conscience de l'expérience vécue dans le moment qui le rend éternel.

Entre jouissance et réminiscence de ce qui m'a frappé en ce qui concerne *l'archéologie de l'expression*, mettons en valeur trois remarques :

1. Il y a des changements perspectifs qui aident à me rendre compte de la puissance créatrice en train de guider mon désir de retour à cette source d'art magique.
2. Pour susciter un raisonnement *a posteriori* sur l'emmagasinage des gestes d'affection, s'articulent ici les stratégies de base.
3. Pour fournir de la matière et des notions de *reprise et passage* au monde de l'acteur en ce qui concerne les sphères du rêve, il faut mettre en valeur la fascination pour la simplicité des gestes.

Ceci propose une déconstruction du langage conceptuel vers la perception sensible de l'archaïque, pour retrouver la voix des viscères, c'est-à-dire dégager l'animalité esthétique du corps. On n'est pas loin de Bernard Andrieu dans *Sentir son corps vivant*, où il actualise ce que les neurosciences aujourd'hui encouragent : « [...] s'immerger dans le

¹⁵² J'ai visité ce lieu deux fois avec Cristiane Buco, pendant qu'elle captait les données avec l'appareil photo je filmais le scénario pour avoir la totalité du site archéologique. Et cela est devenu ma méthode pour archiver aussi nos échanges sur l'impact archéologique de terrain dans la Serra da Capivara.

¹⁵³ Cf. Cristiane de A. Buco, *Arqueologia do movimento...* [2012], *op.cit.*

corps vivant pour démontrer les conditions de son émergence [...] ¹⁵⁴. » On comprend par cela l'importance d'activer une sensibilité inconsciente qui serait ce corps du dedans émergent.

Ci-contre : Comme les deux figures dansantes porteuses de masques et d'habits très stylisés ¹⁵⁵, aux gestes de bras dans des postures différentes composent une file [fig. 112], selon la notion très contemporaine de perspective, et grâce à la main du peintre évoquent le rythme d'une marche [rituelle ?], en avant. Et tout au fond intensifiant la perspective, on peut voir encore quatre figures humaines visiblement en extase, dans un rythme dynamique, les bras comme les *phallus* dressés vers le haut. Dans le même esprit, le duo à extrême droite, un détail du scénario, où l'opposition du regard projeté de face et les bras vers la gauche propose le rythme de la marche, crée la relation synchrone de la figure rythmique mettant en valeur la notion esthétique de la danse. Les auteurs avaient une grande perception des enjeux dynamiques du corps vivant.



Fig. 112. Toca do Morcego. Détail : plusieurs figures dansantes porteuses de masques. Région Serra Branca, PNSC.

L'*archéologie de l'expression* s'intéresse aux contenus du cerveau, mais notre étude autour de ces scénarios rupestres souhaite articuler les intuitions corporelles avec des moyens phénoménologiques qui produisent de la plasticité. Pour laisser ainsi l'inconscient faire le lien avec la conscience du corps dans la création scénique, autrement dit donner plus de transparence psychique dans l'invention des gestes vivants. Or, le vivant n'est que cette force intrinsèque d'exister qui accouche les géométries charnelles, c'est ce qu'on peut se permettre d'affirmer de nous même devant le monde. Grâce aux effets d'étrangeté, nous avons le droit de participer aujourd'hui à la réincorporation de nous-mêmes ainsi qu'à l'étrangeté qui nous entoure. Voici une découpe du grand

¹⁵⁴ Bernard Andrieu, *Sentir son corps vivant – Émersiologie 1, op.cit.*, p. 16. Ne connaissant pas l'émersiologie, l'idée d'immersion-émersion me fait penser à la pratique de danse butô.

¹⁵⁵ Cette forme de stylisation de la figure humaine se trouve dans différents sites archéologiques presque comme une esthétique de repérage identitaire dans la géométrie du corps des figures et les gestes.

ensemble des motifs de ce site qui inspire mon hypothèse : *ce contenu est un miroir des vécus préexistants, des manifestations du vivant ré-activable.*

Il n'est pas possible de montrer tout le visuel de ce scénario rupestre avec une seule image, la densité de traces demande de capter des fragments pour pouvoir retirer davantage la richesse des singularités expressives de l'ensemble des couches d'images superposées sur le paroi de ce site archéologique. Il évoque la mémoire sans fond du temps que me rappelle aussi Baudelaire et ce qu'il a défini dans *Les Paradis artificiels* par « palimpseste de la mémoire ».

« Qu'est-ce que le cerveau humain, sinon un palimpseste immense et naturel ? Mon cerveau est un palimpseste et le vôtre aussi, lecteur. Des couches innombrables d'idées, d'images, de sentiments sont tombées successivement sur votre cerveau, aussi doucement que la lumière. Il a semblé que chacune ensevelissait la précédente. Mais aucune en réalité n'a péri. Toutefois, entre le palimpseste qui porte, superposées l'une sur l'autre, une tragédie grecque, une légende monacale et une histoire de chevalerie, et le palimpseste divin créé par Dieu, qui est notre incommensurable mémoire, se présente cette différence, que dans le premier il y a comme un chaos fantastique¹⁵⁶. »

Le corps intérieur qui contient les mystères du cerveau serait une sorte de « palimpseste immense et naturel » de Baudelaire. S'expliqueraient ainsi la mémoire du corps et le fonctionnement naturel du cerveau humain dans la pratique de l'acteur et de l'art en général. Puisque l'acteur et l'auteur sont le corps porteur et moteur de la mémoire, caisse de résonance d'une multiplicité de couches de sensations et perceptions superposées.

Porteur de plusieurs mémoires, surtout la mémoire sensorielle ou biologique qui répond au refoulement du corps vivant, *le corps crée les reflets de l'apprentissage continu*. Bergson explique que le corps est une « boîte de ressorts » dans les processus d'imitation et d'adaptation à la vie toujours nouvelle. D'une part, il faut voir qu'il y a des automatismes contraires au vivant où il peut arriver que le corps se bloque dans les effets de répétitions et d'autre part, il y a la mécanique du vivant qui frôle entre le raide et le souple. Par ailleurs le corps, selon Bergson (*L'évolution créatrice*), est le canal de l'expérience de la vie, situé entre l'action et l'esprit.

¹⁵⁶ Charles Baudelaire, « Palimpseste », in *Les Paradis artificiels*, in *Œuvres complètes*, tome I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard NRF, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, pp. 505-506.

Il suffit d'observer comment le pouvoir d'engagement de la pensée avec l'imaginaire et une spontanéité créatrice (vu ces images) agissant sur la pierre a pu composé la matière esthétique. Ce serait l'instant de « clarté convergeant vers le même point¹⁵⁷. » L'engagement du chercheur, à mon avis, il n'y a plus *proche et lointain*, mais la bonne distance par rapport au réel. On s'approche à l'instant fécond. On s'assouplit par rapport à la réceptivité pour ainsi avoir l'entendement d'une « archéologie du présent » : charnellement mêlé à l'essence des formes intuitives qui peuvent libérer chez l'observateur un lien possible avec l'étrange impression du passé.

Pour souligner que toutes les voies esthétiquement cohérentes cherchent le potentiel caché de l'être humain. Je m'appuie sur la pensée « L'à-présent » de l'archéologue Laurent Olivier, selon lequel est interrogé : « Si le lieu temporel des événements archéologiques du passé n'est plus seulement le moment du temps où il ont été produits, où est-il donc ?¹⁵⁸ » Il continue donnant la réponse « ce lieu est partout et nul part à la fois¹⁵⁹. » L'expérience le terrain m'a amène à rejoindre Laurent Olivier, sur ces création archéologique qui imposent un tel écho au présent, nous faisant ignorer le temps, alors « au sens de l'actuel ou de l'à-présent. [Autrement dit], [...] le résultat d'une négociation entre l'ancien et le nouveau, ou entre l'existence et 'l'à-venir'¹⁶⁰. »

D'ailleurs, ma fascination pour Bergson, commence quand il explique : « La durée est le progrès continu du passé qui ronge l'avenir et qui gonfle en avançant. Du moment que le passé s'accroît sans cesse, indéfiniment aussi il se conserve¹⁶¹. » Alors, si la durée se fait « au présent » par le prolongement du passé dans l'actuel et ce qui l'archéologie de l'expression propose c'est justement tirer les lignes de force de la mémoire, non comme une « faculté de classer des souvenirs dans un tiroir ou de les inscrire sur un registre¹⁶² », comme a bien la différencie Bergson. Et dans l'épanouissement de ma recherche pour la survivance du passé, je joue avec la conscience de l'impossibilité de traverser ce passé

¹⁵⁷ Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, *op.cit.*, p. 194.

¹⁵⁸ Laurent Olivier, *Le sombre abîme du temps*, *op.cit.*, p. 152.

¹⁵⁹ *Idem.* p. 153.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, *op.cit.*, p. 4.

¹⁶² *Ibid.*

deux fois, puisqu'il faut se rendre compte de la condition historique. Car nous n'avons plus de tiroirs mais des ordinateurs faits pour digitaliser les données à l'infini.

Notre intérêt est d'oublier le temps réel et de métisser l'imagerie du geste impalpable, de s'envoler avec ces morceaux de rêves qui esthétisent la vie. *Le métissage d'imaginaires est aussi intéressant puisqu'il vient ajouter un autre plan expressif à l'œuvre conçue, peut-être comme un espace inachevé.* Chaque point gravé dans la pierre, qui est prête à recevoir la tension du contenu visuel vivant, va créer le mouvement d'une pensée esthétique inaccessible mais toujours étonnante du point de vue de durée l'une sensation indivisible.

L'indivisible porte la force d'opposition entre « l'inertie et le vivant », « l'instinct et l'intelligence ». Bergson écrit dans *L'évolution créatrice* sur la signification de la vie et explique avec sa clarté unique qu'il existe une corrélation entre une genèse de l'intelligence et une genèse du corps : « [...] il est vrai que les grandes lignes de notre intelligence dessinent la forme générale de notre action sur la matière, et que le détail de la matière se règle sur les exigences de notre action¹⁶³. » Cette matière première (le corps) est donc la ressource pour l'expression des gestes vivants tandis que l'intelligence suit l'instinct et les sentiments. Et, quand on se retrouve perdu dans le rapport temporel passé – présent, il y a la possibilité de s'y réfugier en soi-même et ressusciter le corps caché qui devient origine pour un « moi » fictif, c'est-à-dire une création de moi-même.

La difficulté d'accès à Toca do Morcego demande l'investissement d'une journée pour l'aller-retour. À la suite de cette expérience on ne peut plus absorber d'autres images. Les paysans racontent des histoires mystiques qui se sont passées dans ce lieu. Pendant des années, je n'ai pas oublié l'aperçu de ce scénario. D'une part, on est troublé par l'énergie de la pulsation dramatique entre les gestes qui invitent immédiatement à l'écoute et de l'autre, par le sentiment d'être un voyeur ou un spectateur particulier qui est venu pour oublier l'analyse de l'œuvre picturale et pour se laisser vagabonder dans l'ensemble de la vision. On dirait qu'il y a une force chamanique qui lie l'extérieur et l'intérieur du scénario « sauvage et tendre », comme explique Kandinsky à propos de la nature des phénomènes des traits qui nous font vivre de la pulsation par tous nos sens. Pour lui

¹⁶³ Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, op.cit., pp. 107-108.

« l'œuvre d'art se reflète à la surface de la conscience. Elle se trouve « au-delà [...] »¹⁶⁴. »

5. Cinquième leçon de bonheur : sensation du mouvement à Serra Vermelha

Revisiter la trace de l'imagerie du geste impalpable implique de connecter le regard à la vibration des impressions visuelles qui devient sujet de la forme *palimpseste* sensorielle. Autrement dit, voyager dans l'instant de l'expérience kinesthésique du corps en mouvement révèle des hypothèses sur la vibration d'une forme poreuse. Cette forme, permet une respiration entre les couches imagées du passé-présent pour décomposer et recomposer la plasticité des contradictions du geste, demeurant dans le temps. On partage dans ce qu'on regarde une certaine écoute - croisant les sens - qui connecte à ce geste vibrant qui est là dans la pierre mais en même temps impalpable. Il faut penser l'absence. L'absence serait-elle la vibration de la présence dans le temps ? Serait-ce le temps dynamique de l'imaginaire et de la création ?

Dans la durée et les intervalles de cette recherche, il a été important pour moi de revisiter les sites Baixão do Perna I, II, III, IV dans la région de la Serra Vermelha après vingt ans de recherche. J'essaie de reconfigurer les étapes dans cette thèse comme un acte de conviction. La



Fig. 113. Panorama d'hiver à Serra Vermelha, PNSC. © André Pessoa.

conviction qu'on retrouve, par exemple, à voir le changement dans la nature, pousse à rechercher la sensation du mouvement. La photo ci-dessus [fig. 113] montre comment la *caatinga* peut devenir si verte redonnant de la fraîcheur à la sévérité habituelle, presque comme une vision miraculeuse pour ceux qui habitent la région.

¹⁶⁴Wassily Kandinsky, *Point et ligne sur plan*, Paris, Folio, 1991, p. 16.

En ce qui concerne cette région du Parc, mon premier voyage à Serra Vermelha¹⁶⁵ a eu lieu en 1996. « Stimulée par un article que j'ai lu dans le magazine allemand *Der Spiegel*, intitulé *Gruppensex im Regenwald*, en français « Sexe collectif dans la forêt », j'étais attirée vers la Serra da Capivara, « [...] mais ce n'était pas à cause de ce titre¹⁶⁶. » Cette recherche inachevée entre continents constitue les temps forts cartographiés dans la thèse. Vingt ans après, en 2016, je suis de nouveau retournée devant les scènes que je n'avais jamais pu oublier, fascinée par la sensation du mouvement et non par l'érotisme primitif.

Le réel imagé : relation entre figures et rythmes

La richesse de rythmes est prépondérante dans l'ensemble des figurations de l'art rupestre à la Serra da Capivara. Cependant la Serra Vermelha est spécialement attractive avec les sites du Baixão do Perna. Ce lieu très fermé se situe entre les grandes parois et la forêt, où coulait la rivière du Perna, en portugais signifie « jambe ». Le geste et son pouvoir kinesthésique s'expriment dans l'immense réseau de création : je ne pense pas le réduire à une classification. Nous allons réfléchir sur une esthétique distincte dans ce contexte global de la Serra da Capivara en tant que témoignage d'une corporéité vibrante. Ce pourquoi je les appelle figures-rythmiques.

Comment utiliser la tension de ce qui me touche et m'interroge sur l'impalpable pour percevoir plus finement dans la trace le sentiment accru de l'être vivant ? Quelles ont été les croyances à propos de ces événements ludiques du passé dont les empreintes des gestes aident à retrouver l'esprit de la connexion du corps ?

Si le dualisme substantiel entre l'âme et le corps de Descartes ne l'en empêchait pas, peut-être dirait-il : je vibre donc j'existe. Car la vibration, comme la pensée, les

¹⁶⁵ Cette région du Parc actuellement est accessible en voiture, le chemin est très serré pénétrant la *caatinga* et contournant les sierras de manière à parvenir à un lieu archéologique particulier, où il y a eu de recherche. Lors des travaux de fouille réalisés par la FUMDHAM dans les sites du Baixão do Perna I, les chercheurs ont trouvé : pierres taillées, fossiles de charbon devant une parois avec des peintures qui ont permis de dater [C14] la présence humaine entre 10 et 3 mille ans. Ils font l'hypothèse de l'existence d'une rivière qui coulait en bas de la vallée quand le climat était tropical humide et que beaucoup de créations rupestres ont été abîmées. Cf. Elizabeth Buco, *Turismo arqueológico. Região do Parque Nacional Serra da Capivara – Archeological tourism. Serra da Capivara National Park Region*, Piauí (Brasil), FUMDHAM, 2013.

¹⁶⁶ Cf. Cité dans mon article « Capivara ou des figures de l'affection », in *L'Art comme figure du bonheur. Traversées transculturelles, op.cit.*, [voir partie 1, p. 125, note 215].

sentiments, est immanente, autrement dit impalpable et devient une évidence à cause d'une affection ou d'un refus. C'est ce qui se passe quand on écoute une musique ou qu'on regarde des images qui provoquent des sentiments très variables chez l'être humain, les animaux et les plantes. C'est ce qu'ont recherché les grands musiciens comme Bach, Mozart, Wagner, Beethoven.



Fig. 114. Toca do Baixão do Perna II. Détail : danseurs musiciens. Région Serra Vermelha, PNSC. © LdoC.

Ci-dessus : On fait l'hypothèse que les danseurs du groupe [fig. 114] portent des instruments musicaux. Le flux du mouvement prend toute l'expressivité. Dans la rareté de cette image on perçoit la force rythmique des formes, en même temps familières et étranges, l'ensemble de figures montre dans l'asymétrie des postures quelque chose de l'esprit très contemporain.

Considérant que le rapport de la danse rituelle est imbriqué dans la musique, je m'intéresse à approfondir mes réflexions avec l'archéologue Cristiane Bucu¹⁶⁷ qui a trouvé en 1998 une flûte dans le site archéologique Toca da Extrema II. Cette flûte en bois est le seul vestige qui confirme la pratique musicale de ce peuple aborigène. Les instruments de musique, flûtes et sifflets prouvent la pratique musicale dans les temps « préhistoriques » mais il nous reste à prouver l'origine de la danse. Cristiane Bucu fait partie des archéologues qui considèrent que dans le rassemblement des peintures rupestres de la Serra da Capivara l'on trouve une forme de représentation de danse¹⁶⁸. Pourquoi en serait-

¹⁶⁷ Cristiane de A. Bucu, « Análise de um vestígio musical. A Flauta da toca da Extrema II », in « Notas sobre a Pré-história do Parque Nacional Serra da Capivara », in *FUNDAMENTOS*, São Raimundo Nonato (Piauí-Brasil), FUMDHAM, 2002, pp. 129-161. Ce texte fait partie de sa recherche de Master 2, 1999. Bucu présuppose que l'instrument a été abandonné, déjà un peu abimé. La condition fragile de l'instrument ne permettrait pas de le reconstituer afin d'en jouer. Il est daté d'environ 1500 ans av. J.-C. Il s'agit d'une flûte transversale de 12 cm, à 3 petits trous.

¹⁶⁸ Par exemple, voir la thèse de Cristiane A. Bucu [*Arqueologia do Movimento, Relações entre Arte Rupestre, Arqueologia e Meio Ambiente, da Pré-história aos dias atuais, no Vale da Serra Branca*, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, Portugal, 2010], où elle défend l'archéologie du point de vue de la mouvance, c'est-à-dire la dynamique du changement dans l'espace-temps.

il autrement pour l'origine de la pantomime et des arts scéniques ? Ce que m'évoquent les traces des *archéogestes*, c'est cette alchimie expressive des *figures rythmiques*¹⁶⁹ très théâtrales qui me mènent à les nommer « mimoplastisme¹⁷⁰ », empruntant à Marcel Jousse ses réflexions sur la peinture rupestre.



Fig. 115. *Idem*. Les petites figures mesurent à-peu-près entre 4 et 10 cm et composent une scène très vivante, peut-être un rituel ?



Fig. 116. *Idem*, détail : figures en mouvements dansés et acrobatiques.

Ci-dessus : La configuration spatiale dans ces images miniatures montre comment la pensée formalise une atmosphère très expressive avec les petites figures. Par exemple dans l'image [fig. 115], une scène avec des figures en ligne à l'arrière-plan se détachant des autres figures en l'avant. Et dans l'image [fig. 116], les attitudes sont très individualisées, soit assises soit tête en bas, faisant des sauts, etc. Ça reste ambigu ; on ne sait pas s'il s'agit de grenouilles ou d'*homoïde*. On identifie dans ces sites aussi plusieurs animaux, comme la capivara, le tatou, le cerf et des formes géométriques. Par ailleurs la géométrie des cercles ci-dessous [fig. 117] coïncide avec le logo de la TV Globo brésilienne.

¹⁶⁹ Le rythme est sensiblement exprimé dans la plasticité des scénarios rupestres, c'est pourquoi j'appelle *figures rythmiques* les compositions des *archéogestes*, selon lesquels on peut présupposer la richesse des mouvements de la vie corporelle en ce temps-là.

¹⁷⁰ La thèse de doctorat d'État d'Anne-Marie Pessis [*L'Art Rupestre Préhistorique : les premiers registres de la mise en scène*, 1987, *op.cit.*] peut renforcer mon point de vue et rejoint ce qu'explique Jousse sur « Les mimodrames projetés sur les parois ». Il défend l'idée de « mimographisme ou mimoplastisme » recherchant un possible analogie avec la bande dessinée. [En ligne], disponible sur : <http://www.marceljousse.com/radio-4eme-partie-la-prehistoire/> [consulté le 5.12.2016].



Fig. 117. *Idem*, détails. On voit dans le couple à gauche un exemple de *port-de-bras*.

Il faut bien observer chaque petite scène - la plupart sont des miniatures – pour pouvoir apprécier la technique développée par les auteurs. Analysant la précision des attitudes en mouvement, on peut dire que la sensation à fleur de peau rejoint *Le primat de la perception* de Merleau-Ponty. Les myriades de figures rupestres montrent que le geste a toujours été véhicule d'interaction entre l'imaginaire et le réel. Et dans le processus d'enregistrement des expériences sensibles, ce qui fait la différence c'est le besoin de chacun dans la mise en rapport avec la trace. La psychanalyse (Freud et Lacan) a développé des notions sur la vie psychique de l'inconscient à « l'image de palimpseste¹⁷¹ », c'est-à-dire que dans la trace reste une partie oubliée, l'autre s'actualisant à travers l'acte de creuser la mémoire dans le présent.

On remarque que les abris ont une vibration très alignée avec le sens rythmique du mouvement, des formes étranges. Beaucoup des figures en miniatures ont une expressivité corporelle d'accomplissement : c'est quasiment l'extase. Or, cette qualité se présente aussi dans les autres régions du Parc dont nous avons déjà parlé. Mais ici, le caractère rythmique est davantage donné par le mouvement qui coule à travers les gestes.

Mouvement et rythme sont présents au début de tous les arts et toutes les activités de vie. Aussi nos pensées et nos sentiments sur le refoulement des émotions. Mouvement et rythme sont dans la vie et la vie est une danse. « *Es geht darum, etwas zu finden, was keine frage bedarf* ». Une pensée de Pina Bausch de 2007, je le traduit librement ainsi : « il s'agit de trouver quelque chose qui ne nécessite pas de question ». La qualité de

¹⁷¹ Cf. Dans *Le sombre Abîme du Temps*, Laurent Olivier crée une véritable sondage transversal pour approfondir l'archéologie à travers ceux qui ont été influencés dans l'autre sens. Je dois le remercier pour ses encouragements.

l'expression n'est jamais explicative justement parce qu'elle révèle l'être dans ce qu'il exprime à l'origine de son rapport au monde. Elle détermine une atmosphère.

Rendre logique le sensible : une dynamique de la souplesse

« S'il est vrai que les grandes lignes de notre intelligence dessinent la forme générale de notre action sur la matière, et que le détail de la matière se règle sur l'exigence de notre action. Intellectualité et matérialité se seraient constituées, dans le détail, par adaptation réciproque¹⁷². »

Comment l'instinct et l'intellect s'imbriqueraient dans ces images intrinsèquement conceptuelles ? « L'aperception pure » chez Kant explique qu'une sorte d'attention portée sur la représentation du sens est représentée en même temps que la représentation exprime l'état de ce qui est représenté. Il parle de *handlung* comme mouvement d'interaction, c'est-à-dire le rapport du sujet de la causalité est déjà impliqué à l'effet de l'action. Si « les formes transcendantales sont aussi naturelles¹⁷³ », comme l'affirme la logique de Kant, il démythifie, à mon avis, la distance entre l'être humain du temps ancestral et celui d'aujourd'hui. Bergson, en même temps, propose une corrélation entre une genèse de l'intelligence et une genèse du corps.

Ci-contre: Cette niche fait écouter la puissance du corps¹⁷⁴, intime et extravagant, au sens d'ouverture à l'autrui. L'interprétation que l'on entend souvent sur cette scène est l'idée de sexe collectif [fig. 118]. Pour quoi attribuer à la liberté du corps un jugement ? En effet, ce que l'image exprime, il faut le regarder dans l'ensemble des gestes rebondissant sur la paroi. On comprend, *in situ*, que au commencement de la poétique du corps, la complexité sociale et le moral n'avait peut-être pas autant d'importance. C'est intéressant de constater que ces figures avec des bras démesurés se répètent dans une autre région du Parc, à plus de 100 km, dont nous verrons l'image plus loin.

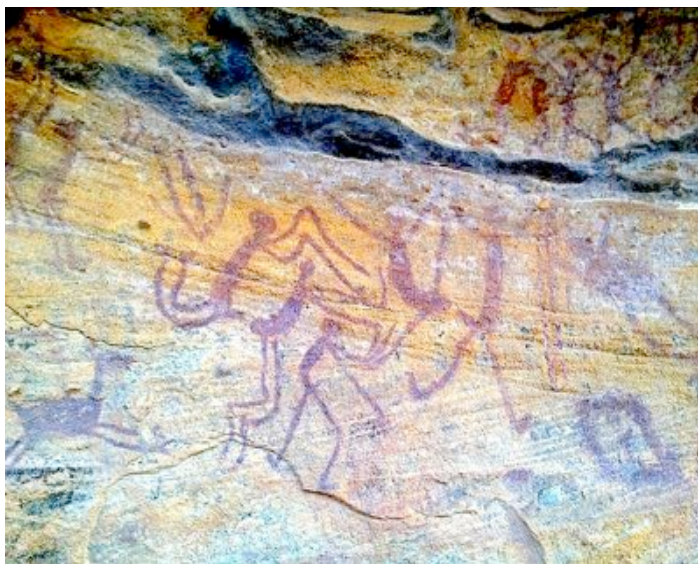


Fig. 118. Toca do Baixão do Perna IV [détails]. Région Serra Vermelha – PNSC. © LdoC.

¹⁷² Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, *op.cit.* pp. 187-188.

¹⁷³ Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, *op.cit.*, p. 559. Kant utilise l'expression *aperception pure* que je lui emprunte pour mettre en valeur cette conscience primitive en nous-même.

¹⁷⁴ D'ailleurs la fig. 118 est projetée, entre autres, durant le spectacle de danse solo *CAPIVARA* et j'ai cherché à la réinventer d'autant plus qu'elle m'a frappée par sa puissance.

Plus le corps est capable de rendre le geste impulsif, plus il peut devenir évocateur. C'est alors qu'il peut exprimer ces images intrinsèquement conceptuelles. Il convient de revenir à ma première visite de terrain en 1996 pour actualiser mes analyses avec mon regard d'aujourd'hui. Je souhaite montrer par la photo ci-dessus [fig. 118], une scène du solo *CAPIVARA*. D'ailleurs ce motif rupestre a été repris, entre autres, dans ce spectacle, notamment durant la scène que j'ai intitulée *Prélude souterrain*. Je montre dans l'image ci-dessous [fig. 119] comment je le réinvente d'autant plus qu'il m'a frappée par sa puissance. J'ai pu ressentir et relier mon corps, moyen de l'expression, à cette puissance qui est immédiatement liée à la profondeur de l'extase du groupe. A voir en juxtaposition, l'image projetée sur une séquence chorégraphique me semble toujours une invitation au mouvement, à rechercher physiquement cette plongée sensorielle intraduisible.



Fig. 119. Solo-danse *CAPIVARA*, scène : *Prélude souterrain*, par L. do Carmo. Cologne, 1997. Le corps en saut juxtapose le motif rupestre au-dessus [fig. 118] qui fut projeté de manière renversée droite/gauche par rapport l'original afin de favoriser le propos chorégraphique.
© Gert Weigelt.

Le corps, comme lieu même où l'action matérialise l'expression, les multiples formes picturales exposées ici montrent comment s'opère une dynamique croissante entre l'instinct, l'intellect et l'espace environnant. Cette unité synthétique dont parle Husserl apparaît dans ces figures rupestres, et on comprend alors comment le corps fait corps avec la terre. Mais dans ce « comment » on comprend aussi que la conscience d'unité perceptive d'une image est une chose individuelle. Car le geste est avant tout le canal de l'existence pleine de soi. Il fait appel aux phénomènes qui nous aident à connaître immédiatement la force du sentir en tant qu'expérience du présent. C'est ainsi que quelque chose demeure tout à fait caché dès qu'on ne connaît pas vraiment le passé de l'action.

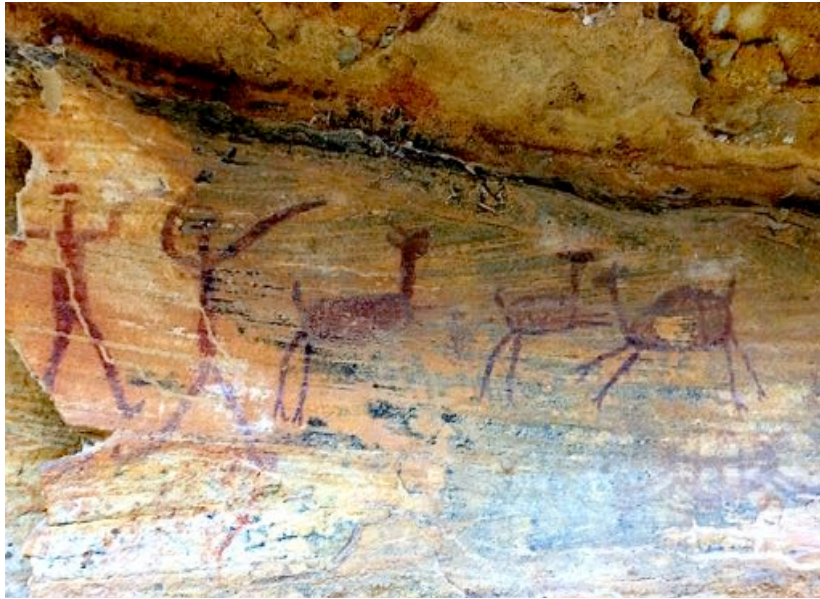


Fig. 120. Toca do Baixão do Perna IV, détails : trois cerfs et deux figures humaines en mouvement, attitudes des bras distinctes. Région Serra Vermelha, PNSC. © LdoC.

Ci-dessus : Les deux figures en mouvement se déplacent vers les cerfs [fig. 120], chacune tendant les bras vers le haut différemment ; mais il y a une homogénéité dans la dynamique de la scène qui captive le regard par la singularité de la grâce. Ces postures corporelles si anciennes montrent une vaste connaissance du corps. Des figures en perspective sagittale ont aussi été sculptées par les Egyptiens, Africains et Grecs.

Deleuze explique dans son extraordinaire étude sur la signification du sens qu'il s'agit d'une condition de la croyance, lorsqu'on cherche à affirmer une vérité sur ce qui est du domaine de l'empirisme. Il nous encourage à comprendre l'importance de dépasser les expériences sans s'éloigner de ce qui est déjà dans l'expression du sens. Il cite Husserl pour défendre sa logique inspirée du vécu, et je m'approprie : « Le sens, c'est l'exprimé¹⁷⁵. »

¹⁷⁵ Gilles Deleuze, *Logique du sens* [1969], Paris, Les Éditions de Minuit, 2015, p. 32.



Fig. 121. *Idem*. Toca do Baixão do Perna IV.



Fig. 122. Toca Baixão do Perna III. Détail : les gestes flottantes. © LdoC.

Ci-dessus : Les gestes expriment l'attitude d'un état du corps soulevé de la terre ou alors flottant dans l'eau ou dans l'air. Toute une autre atmosphère intime se découpe dans cette niche, où les peintures sont notamment des miniatures [3 à 10 cm]. La qualité du mouvement des figures décollant du rocher, chacune paraît se fondre en sensation avec une suspension désagrégée dans l'espace : elles sont dans le devenir sujet, dans la relation à soi-même et à autrui. Chaque figure [121 et 122] portant les bras arrondie vers le haut et les jambes fléchies, augmente la diversité de caractères produits avec leurs essentialité énergétique jusqu'à multiplier infiniment l'allure rythmique que nous appelons « danser ». C'est bien différent dans l'autre composition [fig. 120 en haut] où les postures corporelles des figures semblent plus précises et moins souples, tandis que les trois cerfs sont en plein élan dans l'espace partagé.

La démarche de se connaître soi-même à travers l'art est par nature *une force immédiate du sentir*, de la volonté d'une pensée irrésistible de « rejouer les gestes de l'univers¹⁷⁶ », selon Marcel Jousse. Il explique par l'anthropologie du geste que l'*anthropos* reflète le cosmos. Faire un geste est déclencher l'apprentissage de la terre vers

¹⁷⁶ Thème de l'événement « Geste'Stations – Les saisons du geste en scène – Opus 1. Rejouer les gestes de l'Univers » : Journée d'études transdisciplinaires autour de Marcel Jousse en compagnie d'Edgard Sienart, organisée le 28 Mai 2016 par l'EA – 1573 Scènes, créations, savoirs critiques - l'Université Paris 8 et par la Compagnie Sourous, en partenariat et au Théâtre Victor Hugo (Bagneux). Public, artistes de la scène et chercheurs ont pu échanger (théorie-pratique) autour de l'art du geste. Les deux films tournés lors de la journée sont disponibles sur le site : [<http://www-artweb.univ-paris8.fr/?Geste-Stations-Les-saisons-du>]. À cette occasion, j'ai fait une intervention pratique sur le sujet : « Geste, mimétisme et mémoire mythique », illustré par un extrait de mon spectacle *Viajante da Luz*. J'ai pu aussi m'enrichir en participant aux tables rondes et débats.

le ciel, arrondir le sens de la vie¹⁷⁷. Comprendre par-là que l'art du mime n'est pas un simple jeu de mimétisme de l'instinct mécanique mais, comme Jousse l'explique par le « mimisme ».

Il faut prendre en considération que les oiseaux, les araignées, les insectes, les animaux ont aussi leurs créations visuelles, ritualisant la vie. En revanche, ces créations sont des représentations enfermées dans un phénomène spécifique programmé en chaque espèce vivante, selon un projet évolutif spécifique. L'être humain est motivé par une impulsion individuelle qui est inévitablement rattachée à un contexte culturel existentiel, mais libre dans l'acte expressif où il déborde une pensée dans l'action. A la différence des images, vision du passé, que l'on peut reconfigurer selon les états psychiques et les désirs du présent, cette activité psychique complexe résulte de notre vie culturelle qui est aussi visuelle et qui se retrouve d'une manière poreuse, c'est-à-dire prête au changement d'état mental.

Dans la simplicité de la forme imprégnée d'états très expressifs du corps, j'interroge l'esprit de la trace sur ce principe transcendantal de l'art. Comment espace et temps opèrent-ils comme principe instable de la connaissance esthétique *a priori*. Il m'intéresse surtout de trouver les moyens qui unifient la logique et le sensible, qui travaillent ensemble à la phénoménologie du geste. Toujours sur la question de l'intime qui fait de l'expérience de la recherche une création de soi-même, pouvons-nous expliquer l'« aperception pure », selon la logique de Kant, comme une prise de conscience spontanée ?

La pensée kantienne ne s'opposerait pas à l'intuition, car la recherche de soi est liée à l'angoisse identitaire. Et dans notre art de la scène la liberté du jeu se crée avec les règles appropriées à rejouer la vie. Concept et idées émergent dans la nécessité de l'esprit se cherchant, pour exprimer l'identité de soi-même dans la diversité de ses transformations. Or, la création de l'identité est un acte, « [...] qui soumet toute synthèse de l'appréhension

¹⁷⁷ Malgré le scénario de l'*anthropocène* qui prédétermine l'impact irréversible des actions humaines sur l'écosystème de la planète Terre, comme explique le philologue Noam Chomsky. [En ligne]. <http://www.lesinrocks.com/2016/12/01/actualite/trump-guerre-nucleaire-anthropocene-noam-chomsky-predit-avenir-sombre-a-lhumanite-11883961/> [consulté le 4.12.2016].

[qui est empirique] à une unité transcendantale et rend d'abord *a priori* possible l'enchaînement réglé qu'elle présente¹⁷⁸. »

Je crois avoir pu éprouver cette unité dans le moment de surmonter les états d'instabilité de mon corps, où l'urgence crée la présence, ce sentiment très sûr d'être avec le rocher, les cactus, l'espace, les couleurs [fig. 123]. Selon Kant, ce qui est le propre de toute « connaissance de conscience » est d'avoir traversé l'état d'une connaissance immédiate et directe, autrement dit une connaissance *a priori*, qui implique tout le corps en tant que présence. Bergson ne s'oppose pas à Kant, puisqu'il dit que pour philosopher (théoriser) il faudrait d'abord vivre. Par le sens dont Kant analyse des concepts autour de l'unité de la connaissance, il explique qu'il ne serait pas possible d'obtenir de l'unité et du divers si l'esprit n'est pas capable de saisir (prendre conscience) « de la fonction par laquelle une telle unité lie synthétiquement ce divers dans une connaissance¹⁷⁹. »



Fig. 123. Recherche de sensations gravitaires, Lina do Carmo entre les épines et la liberté. Image publiée sur Facebook sur la page du film *Niède Guidon : Memórias da Vida*. Région Serra Talhada – PNSC, 2017. © Tiago Tambelli.

On le constate dans la Serra da Capivara où plus de mille sites archéologiques montrent la prédominance de traces de figures en action, une foule de mouvements expressifs superposant différents styles et traditions¹⁸⁰. Tels les magnifiques témoignages

¹⁷⁸ Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, *op.cit.*, p. 184.

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ Nous avons exposé ce sujet dans la Partie I, voir pp. 87-97.

d'une pratique des gestes « dansés », qui me permettent d'estimer que ces artistes peintres anonymes sont les observateurs de l'âme archaïque de la danse dans la vie. Leurs messages de vie et d'art se sont manifestés dans un état de libre expression. « Si le geste est une forme de vie, c'est parce qu'il donne forme à la vie¹⁸¹. » Une expression du *mimisme* ou de la danse brute et raffinée laquelle crée un trait d'union avec la recherche esthétique de notre temps. Ces peuples ont laissé comme constat ces milliers de figures fondatrices de la pratique de l'art bien avant les tribus des aborigènes précolombiens du « Brésil ». En effet, le besoin d'exploiter le sensible est partout inné à l'être humain.

6. Sixième leçon de bonheur : une symbolique du dialogue [*mise en relation*]

Faut-il éveiller dans le corps le ressenti de ces *archéogestes* rupestres parce que les formes sensibles de transformation qu'ils évoquent dévoilent l'homme en symbole. C'est un travail de tonifier les *muscles de notre mémoire* pour voir ces figures de gestes comme support et les intégrer à la culture de la sagesse, dont Levi Strauss considère qu'elle nous aide à comprendre des sociétés plus complexes. Par exemple, le fait de rechercher *cette pérennité poétique* dans la mise en relation de telles fulgurations symboliques, comme nous avons pu les observer auparavant, m'a fait redoubler le besoin d'incarner cet imaginaire dans mes recherches de création, frôlant la chair des gestes entre l'agreste brésilien et une société de la logique *kantienne*. Ce parallélisme actionne ainsi l'être archaïque en moi et qui est aussi, en chacun d'entre nous, vers un appel à l'universel.

Dans la dramaturgie du corps, nous cherchons à éveiller les gestes, à transformer le poids du mouvement, à d'articuler cette mémoire universelle où, tous les éléments [l'air, l'eau, la terre et le feu] sont, en quelque sorte, d'origine éthérique. L'éther serait-il le seul élément d'où les quatre éléments trouvent leur source ? *L'archéologie de l'expression* suscite ici une *pédagogie du regard* qui implique aussi l'écoute. Voir rassemble les sens car le but c'est d'éveiller l'extension sensitive de l'acteur-danseur dans sa porosité, pour devenir transparent : un canal de l'expression. D'ailleurs, c'est ce que Marcel Marceau a transmis toute sa vie. Sa poétique du geste restera dans la mémoire de l'humanité et sert de rudiment à ma pensée en qui concerne la dramaturgie du silence. Il a pu saisir cette

¹⁸¹ Barbara Formis, « Le geste comme forme de vie », in *Gestes en éclats, Art, Danse et Performance*, l'ouvrage collectif dirigé par Aurore Després, Besançon, Les presses du réel & D.U. Art, danse et performance de l'Université de Franche-Comté, 2016, p. 186.

simplicité remplie de complexité et des conflits en lui donnant une forme théâtrale. A ce propos, Alain Berthoz explique cette simplicité qui contient de la complexité, il appelle la voie organique du vivant à faire de la « simplicité ». Et l'artiste est celui qui a pour don de créer les synthèses de l'indicible de la vie.

Question du « deux traits »

L'apparition permanente de deux ou trois traits dans les scènes rupestres de la Serra da Capivara accentue l'idée de dualité, de rapport à l'autre, comme un caractère charnel de la pensée mythique dans l'art. L'action d'insister marque une symbolique¹⁸². On peut le voir dans le motif « dos-à-dos » et d'autres où le contenu des images exprime une mise en relation additionnelle.

Dans *la reprise et le passage* de la mémoire se crée une archéologie d'expériences croissantes qui réclament un corps. Le corps qui fait apparaître les idées derrière des souvenirs performatifs. C'est aussi *L'archéologie du savoir* qui « n'essaie pas de répéter ce qui a été¹⁸³ », tel que l'a évoqué Michel Foucault. L'artiste prend le rôle d'accomplir la *mimesis* expressive de ce qu'il a pu être à l'état primordial des *archéogestes*, d'activer en lui cette simplicité essentielle.

Ci-contre : Deux figures et deux traits montrent cette notion de dualité et de complémentarité. Dans les postures, l'image du couple présente la femme enceinte assise à côté de l'homme à genoux, les bras font vibrer le différent dans le semblable, un dialogue des formes entre un geste arrondi et un autre géométrique. L'asymétrie du dialogue introduit la notion fondamentale pour la forme esthétique, d'avoir des forces contraires travaillant en faveur de l'harmonie dans l'expression.



Fig. 124. Toca do Caboclinho. Région Serra Branca, PNSC. © LdoC.

¹⁸² Se relier à ce passé, qui n'est plus là mais dont surgit la vibration de la trace, constitue l'apport symbolique. Ce sont les données sensibles des instants privilégiés des images du passé qui portent à notre recherche la quintessence de l'expressivité concernant l'aisance relationnelle.

¹⁸³ Michel Foucault, *Archéologie du Savoir*, *op.cit.*, p. 189.

Rappelant la figure « dos-à-dos » qui par la répétition du motif mythique est devenue emblématique, cela montre que le simple fait de répéter un geste ne permettrait pas de dire qu'il serait l'accomplissement du même geste. C'est pourquoi « [...] la répétition n'est d'ailleurs une répétition que parce qu'on peut la concevoir comme telle [...] »¹⁸⁴. » À chaque fois il y aura un nouveau processus. Dans le solo *CAPIVARA*, la chorégraphie intègre ce motif, en tant que poétisation de ce symbole rupestre et du devenir de ce symbole, en corps-performance [cf. fig. 66]. Cela veut dire que la nature du geste demeure l'inaccomplissement du singulier, selon : « L'artiste ne relève que de lui même. Il ne promet aux siècles à venir que ses propres œuvres¹⁸⁵. »



Fig. 125. Toca do Baixão das Mulheres II. Région Serra Talhada, PNSC. © LdoC.

Ci-dessus : Le duo « dos-à-dos » est bien détaché dans la paroi : on revient ici à la figure emblématique qui montre un style plus rigide en analogie aux motifs présentés antérieurement. Il y a dans la composition la recherche de symétrie des traits et les bras semblent démesurés par rapport aux jambes. Ou bien, les figures portent un objet qui fait un effet de prolongement dans l'élan du mouvement. Celui-ci figure les trois traits sur les corps qui renvoient à l'idée d'une triade¹⁸⁶. On dirait qu'il y a eu différentes temporalités lorsqu'on regarde les qualités rythmiques, les figures en couleur plus foncée superposant les autres avec des gestes plus doux. L'atmosphère de ce lieu est imbriquée à la vie des habitants qui parlent du passé plus récent. Considéré comme un refuge des femmes, les sites du Baixão das Mulheres sont faciles d'accès car ils se situent à côté du Sítio do Mocó¹⁸⁷. Proche de ces sites, il y a une référence historique pour l'archéologie : la présence du squelette d'une femme datant de 10 mille ans qui a été trouvé par les chercheurs dans le site Toca dos Coqueiros.

¹⁸⁴ Cf. Mathieu Girard, in « Du sens des sens, d'Erwin Straus ; l'étude sur la singularité et la possibilité d'unification ». [En ligne]. https://www.academia.edu/487751/Du_sens_des_sens_dErwin_Straus_etudes_sur_la_singularite_et_la_possibilite_de_lunification [consulté le 31.03.2016].

¹⁸⁵ Charles Baudelaire, *Écrits esthétiques*, op.cit., p. 250.

¹⁸⁶ L'image mythique qui rejoindrait facilement l'idée du rituel de la danse et la musique des Aruanã dans la culture des Indiens Karajá, et leur mythe de l'origine, où 1+1= 3. Cf. Mon travail de Master 2 [2015], intitulé *Un Rêve de Rituel – Parcours d'une chorégraphe, à partir du rituel des Aruanã (au Brésil) vers ARUANÃZUG*, [en ligne, disponible sur le site : <http://www.danse.univ-paris8.fr>].

¹⁸⁷ Situé à l'entrée principale du Parc, justement où j'ai été hébergé en 2016 dans la maison de chercheurs de la FUMDHAM. C'est avec les enfants de cette communauté que j'ai développé le projet de danse à l'époque du *Pro-Arte*, voir partie 3.

Une symbolique du dialogue se fait ici une constante au sein de l'élaboration esthétique de l'homo agissant leur pensée corporelle, qui est à l'origine de la diversité du monde qui l'inspire. Il a pu comprendre tout d'abord avec l'expression de la nature, la morphologie nuancée des pierres, des étoiles, des orages, etc. Les incertitudes et les angoisses ont guidé les relations ludiques, vu les images déjà exposées dans ce travail. Il est possible de revenir à mon hypothèse *d'étirer un élastique, comme idée du temps, pour sentir la tension entre l'imaginaire du passé et où nous sommes dans notre temps*. Serait-il possible d'installer un sentiment de reconnaissance à ces artistes anonymes ?

L'art et l'archéologie enquêtent sur le geste dynamique ainsi repéré, où les états physiques nous apportent un point de référence du commencement. Une approche qui est surtout basée sur le thème du dialogue qui contient une vibration mythique. Ainsi, *reprise et passage* me semble être une recherche qui met en mouvement l'équilibre dual dans la réceptivité. L'être réceptif à l'autre et à l'environnement est celui qui en respirant devient la légèreté de l'air. Comme le dit Didi-Hubermann (*Gestes d'air et de pierre*), l'« échange du viscéral et de l'atmosphérique par le biais d'un fluide, d'une matière mobile et invisible¹⁸⁸. » C'est ainsi qu'on retrouve dans la trace de ces images du corps, le corps imagé selon ce souffle universel qui crée le lien fondateur du dedans avec le dehors.

Ci-contre : La même figure avec différent tracé, on retrouve dans la région très éloignée de Serra Branca. Les bras sont dans l'attitude symétrique qui figurent dans d'autres sites, un bras vers arrière et l'autre arrondi vers l'avant. Je m'interroge si les auteurs ont pu se détacher de leur propre cosmo mythique allant réfléchir l'univers de l'autre. Ce serait une possibilité de se comprendre soi-même et d'instaurer sa propre différence et sa ressemblance.



Fig. 126. Toca Pinga do Tenente, Serra Branca, PNSC.
© Cris Buco.

¹⁸⁸ Georges Didi-Hubermann, *Gestes d'air et de pierre (corps, parole, souffle, image)*, Paris, De Minuit, 2016, p. 32.

Quels sont les moyens sensibles qui peuvent nous expliquer quelque chose qui déborde de la compréhension? L'importance fondamentale de la transmission orale est de ré-mythifier les contenus expressifs pour inventer un autre, à l'origine de l'imaginaire de la source, « [...] ne donnerait que de l'humain trop humain¹⁸⁹. » Dans notre archéologie du présent il n'est pas possible de s'échapper à l'identifiable impulsion de liberté, car les vibrations archaïques sont réelles. Gratitude à ces artistes anonymes. « Il faut en effet, pour qu'un souvenir réapparaisse à la conscience, qu'il descende des hauteurs de la mémoire pure jusqu'au point précis où s'accomplit l'action¹⁹⁰. »



Fig. 127. Toca do Perna III, détail : variation du motif dos-à-dos. Région Serra Vermelha, PNSC. © LdoC.

Ci-contre : Les deux traits entre le couple renforcent l'idée mythique de la dualité en tant que mise en relation de complémentarité. Cette figure expose une variation sur ce thème du dialogue qui est une marque dans la geste Serra da Capivara. La fluidité du geste exprime la suspension du corps en tant que miroir de l'espace à deux, malgré la singularité de chaque attitude des bras. La figure est de toute façon liée par l'existential ouvert au monde.

Sans vouloir trancher sur les comparaisons autour de la valeur artistique ou du symbolisme dans l'art rupestre, il est vrai que la Serra da Capivara porte une riche variation stylistique dans la mouvance qui est déjà expression. Tandis que la grotte de Lascaux m'impressionne par la recherche sur la polychromie et la puissance expressive des animaux, bisons, chevaux et cervidés émergés de l'obscurité de la caverne et l'angoisse que provoquent, à la fois, les animaux et leurs représentations. Il n'est possible de les regarder qu'en répliques. S'explique ainsi la responsabilité de protection par rapport aux originaux sacralisés dans la vraie grotte. Il me semble bien différent de vivre en plein air la vibration à l'origine de la trace.

¹⁸⁹ Gaston Bachelard, *Le droit de rêver*, op.cit., p. 139.

¹⁹⁰ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, op.cit., p. 201.

On rediscute sur la classification « Art préhistorique » mettant en comparaison les techniques de l'art pariétal avec les œuvres de grands peintres modernes. Il est intéressant qu'on puisse considérer des œuvres plus anciennes, comme celles de la grotte Chauvet qui attestent une qualité artistique encore plus élaborée dès 36 000 ans. Le sujet de l'art rupestre m'interpelle dans tous les sens. Dans un article de France Culture ce sujet est revisité, mettant en valeur l'évolution stylistique de l'art pariétal « en trois mouvements ». Ce dont parle l'article ne rejoint pas tout à fait mon point de vue : « [...] Un dessin de Picasso et un dessin préhistorique, techniquement c'est la même chose¹⁹¹. » À mon avis, ce que les artistes, nos ancêtres ont créé n'est pas dans la conception de l'art de Picasso. Pour eux la peinture, le dessin, ou la gravure, ont été des expériences autres qu'on pourrait appeler des états de liberté différents des nôtres. Car la conscience libre de concepts peut propulser vers la transe, c'est-à-dire des états altérés de conscience. Par ailleurs les ancêtres ont déclenché l'art dans *un devenir* de pure transcendance et pas pour un but personnel d'auto-affirmation artistique afin d'émouvoir l'autre.

L'être et l'environnement

Quelle est cette unité intrinsèque dans l'enjeu de la perception qui amène à penser à une expérience d'originalité ? Dans le rapport de l'être humain avec l'environnement s'impliquent les contenus des « formes du spatial », qu'Anne Boissière analyse dans l'émergence de la danse contemporaine. Elle évoque la pensée d'Erwin Straus sur l'expressivité de l'unité qui est « le se-mouvoir », qui touche l'acte « [...] phénoménologique du sentir envisagé dans son lien intrinsèque avec le mouvement [...] »¹⁹². À ce propos nous pouvons parler de l'appréhension en tant que sensations vécues. Nous sommes touchés, à la fois, par la voie artistique du primordial et par le double acte du devenir de l'environnement et de l'expressivité du sens.

¹⁹¹ Cf. Dans France Culture du 7.12. 2016, « Sur les parois des grottes, l'art du paléolithique en trois mouvements ». [En ligne], disponible sur : <https://www.franceculture.fr/histoire/sur-les-parois-des-grottes-lart-du-paleolithique-en-trois-mouvements#> [consulté le 9.12.2016]. Il me semble que l'œil scientifique insiste en classer l'art et les artistes : « Dans ces sociétés très figées, l'art pariétal a perduré, sans qu'il y ait, a priori, beaucoup de variations. »

¹⁹² Anne Boissière, « Le mouvement expressif dansé : Erwin Straus, Walter Benjamin », in Anne Boissière et Catherine Kintzler, *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Paris, Presse Universitaires du Septentrion, 2006, pp. 103-127.

En me glissant parmi mes perceptions des figures rupestres, mon regard est rempli du pragmatique mais aussi je suis prise par mes illusions d’optique. Je retisse sur ce que je vois du dispositif, autrement dit, de ce monde-là archéologique. Entre les images telles qu’elles sont là, la trace sur les parois et moi les regardant « en chair et en os », avec mon ressentir conscient, il faut trouver la manière de saisir le phénomène du sentir/percevoir. Husserl explique la nécessité d’un ancrage de la conscience entre fiction de la perception et l’objet réel. Il propose: « [...] les contenus véritablement immanents, qui appartiennent à la composition réelle des vécus intentionnels ne sont pas intentionnels : ils constituent l’acte, ils rendent l’intention possible en tant que points d’appui nécessaires¹⁹³. »

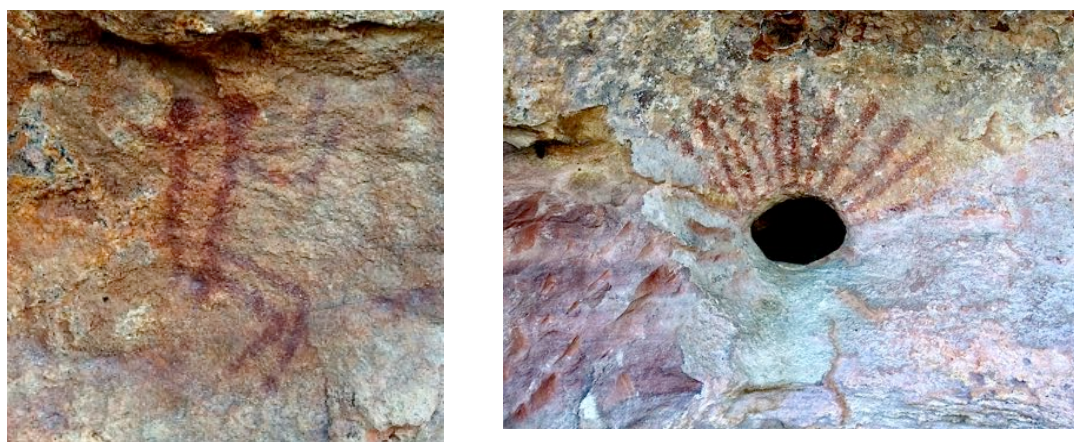


Fig. 128. A gauche et 129. A droite, Toca da Roça do Sítio do Bras I, [détails]. Région Serra Talhada, PNSC. © LdoC

Ci-dessus : Peintures et gravures se mettent en dialogue et rendent ce site archéologique découvert en 1973, un vrai évènement poétique. Le sens de spatialité des artistes constitue un acte sentimental en s’appropriant la nature du rocher qui adhère à l’imaginaire. Comme si le schéma de la pensée avait cherché à faire du cinéma en subtilisant différentes perspectives et temporalités. Entre les scènes absolument spontanées, il y a la précision suspendue des attitudes, comme paradoxe de l’art, la non-naturalité du duo assis qui contemple le monde [fig. 128], pourquoi pas le soleil qui irradie à l’intérieur de la Terre [fig. 129], ou alors l’empreinte des étoiles [fig. 130 en bas].

Le très bel écrit de Erwin Straus « Les formes du spatial¹⁹⁴ », explique la quasi-évidence que l’espace s’offre à la *spatialisation*, mais il existe avant et après nous. Il pense

¹⁹³ Cf. Raluca Mocan, Université Paris–Est Créteil, EA L.I.S, « Perception et conflits fondateurs chez Husserl (1) », [en ligne]. http://www.implications-philosophiques.org/langage-et-esthetique/implications-de-la-perception/perception-et-conflits-fondateurs-chez-husserl-1/#_ftn5 [consulté le 09.12.2016].

¹⁹⁴ Erwin Straus, « Les formes du spatial. Leur signification pour la motricité et la perception », titre original : « Die Formen des Räumlichen [1930] », traduction de l’allemand par Michèle Gennart, in *Figures de la subjectivité, Approches phénoménologiques et psychiatrique*, édité par Jean-François Courtine, Paris, Éd. du CNRS, 1992.

la différence entre l'espace du sentir de l'espace proprement dit mettant en valeur que « L'espace du sentir est à l'espace de la perception comme le paysage est à la géographie¹⁹⁵. »



Fig. 130. *Idem*. Détail : gravures montrant une recherche des signes et d'abstractions. © LdoC.



Fig. 131. Toca do Caldeirão dos Rodrigues [détail]. Région Serra Talhada-PNSC. © LdoC.

La terre est réceptive et se laisse sculpter par le geste porteur d'énigmes. Bachelard a bien philosophé sur les rêveries telluriques. L'artiste trouve la composante du vécu dans l'unité synthétique entre son être-là (*Dasein*) et l'environnement. Notre recherche insiste sur le fait que *l'espace ancestral aide à se sentir ancré à la terre*. À chaque site archéologique est rattaché un événement. À cela s'ajoute une rencontre d'ouverture à l'existence fondatrice du rituel qui manifeste toute une poésie du vivant.

¹⁹⁵ Erwin Straus, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, trad. de l'allemand par Georges Thinès et Jean-Pierre Legrand, Grenoble, Jérôme Million, 2000, p. 378.

À savoir, l'événement comme expérience du présent suscite l'aspect scénique triangulaire¹⁹⁶, du fait que l'acte d'imaginer, de se rappeler et de conscientiser s'articule entre *vivre et jouer*. Autrement dit, l'évènement crée ce mouvement de connexion des sens préexistant dans les relations sensibles de l'être avec autrui, de même qu'avec l'univers qui l'entoure.

Ci-dessus /ci-contre : l'affection est très présente dans la figuration de l'être avec son environnement et inclue aussi le rapport avec les animaux. Le sentiment de tendresse est très plastique entremêlant les gestes fragiles connectant ces deux figures zoomorphes [fig. 131]. Les deux singes [fig. 132] sont dessinés avec la précision d'un geste rapide donnant la forme du spatial, les lignes font corps avec la niche. Le singe (macaco) est l'image référentielle, qui donne le nom à ce site, car ils sont encore très nombreux dans la Serra da Capivara.



Fig. 132. Toca dos Macacos. Région Serra Talhada, [Trilha Umbu] – PNSC. © LdoC.

Il faut aussi mettre en valeur le symbole du Parc qui exprime une tendresse féconde [fig. 133], ce sentiment spirituel qui émane dans l'espace de la grande niche Toca do Boqueirão da Pedra Furada lorsqu'on se retrouve devant la grande paroi couverte de créations rupestres.



Fig. 133. Toca do Boqueirão da Pedra Furada–BPF. Détail : symbole du Parc. Région Serra Talhada – PNSC. © LdoC.

En effet, on parle du geste écologique qui remonte aux origines du temps. Sans oublier, qu'Erwin Straus avait déjà développé dans *Du sens des sens (Vom Sinn der Sinne)*, proche de Bergson : « Si l'on veut comprendre la sensation et le mouvement

¹⁹⁶ Sur cette triade de forces qui rassemble *les dimensions de l'imaginaire, de la mémoire et de la conscience esthétique*, nous reviendrons dans la partie 3.

spontané, il est indispensable de redécouvrir la temporalité du temps même¹⁹⁷. » Est-ce que notre évolution à oublier d'intégrer les contenus qui se trouvent dans l'art rupestre ? Comment faire jouer le corps de cette mémoire en la définissant en tant que danse au présent ? Quel est le rapport entre la trace et ce que nous sommes devenus ? Il y a un abîme. Bref, il reste l'espoir que la trace redevienne une cause du futur. Car avant d'être esthétique, l'art est existence et ne cesse pas de nous faire éprouver sa puissance. Ainsi comme les paysages sont dans le flux du devenir, celui-ci est indépendant de notre présence.

Revisiter la trace du passé fait voir le futur. Les aspects théâtraux très riches dans les scénarios rupestres expriment le simple *sans effacer* le complexe. Le mythe émergeant pourtant, à partir des influences entre les groupes humains qui se rencontrent et qui partagent des expériences de manière à reproduire leurs idées. Je souhaite montrer dans cette partie de la recherche, que tout pourrait être possible, par exemple de métisser le vivant de la mémoire des ancêtres qui n'a pas été *dénaturée* par les paysans lorsqu'ils ont habité dans les sites archéologiques. Une stratégie palpable est de reconstruire un chemin inverse, c'est-à-dire aller vers les origines et se mettre en relation avec les messages visuels, sans parole, pour réactiver la voie du corps. A ce propos, on peut inventer comment *trouver le temps*, recommencer à écouter ces gestes charnellement. On peut dire aussi qu'il faut adapter, mais le plus important, et je m'y intéresse, c'est à la réception, comment les gens réagissent à ces œuvres très touchantes.

¹⁹⁷ Erwin Straus, *Du sens des sens, contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, op.cit., p. 317.

Du spatial au présentiel

En plus du bonheur de connaître la Toca do João Pimenta, c'est un véritable changement du régime perceptif: une leçon d'éveil de la présence. Beuys, par exemple, a voulu provoquer l'élargissement de la conscience par « l'anti-art », en aurait-il été de même en ce temps nommé préhistoire ?

Une expérience exceptionnelle m'est arrivée durant les dernières journées de recherche de terrain en 2016, grâce



Fig. 134. Panorama de la Région Serra Vermelha, PNSC. © LdoC.

à l'invitation du photographe/journaliste André Pessoa qui habite à Serra Vermelha et consacre son travail notamment à évoquer les images de la *caatinga* et les figures rupestres. Nous sommes allés sur le nouveau site archéologique Toca do João Pimenta¹⁹⁸. Lorsque je me suis plongée dans la beauté profonde du lieu m'a ouvert tous les sens. J'ai compris que là, dans la grotte, il y a eu quelque chose de visiblement symbiotique. Les formes mouvantes des sierras s'offrent comme signe universel de l'harmonie. Et la relation de l'être humain à ce monde-là est déterminée par l'expression de soi captée par l'espace. Les figures rupestres sont du passage à l'accent du moment incarné en signe d'expression. De la reconnaissance peut naître l'appropriation symbolique de l'environnement, produit des phénomènes vécus dans la liberté du corps. La danse, qui est l'engendrement du spatial au présentiel, invite à entrer en vibration avec - *se fondre à* -

¹⁹⁸ Ce site aussi appelé Toca dos Canoas da Serra Vermelha a été découvert en 2000 par André Pessoa durant une aventure avec un groupe pratiquant le rappel en escalade. Localisé hors de la limite officielle du Parc national Serra da Capivara, dans la région de la Serra Vermelha, ce site est enregistré comme Patrimoine Culturel via l'Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural – l'IPHAN, institution liée au Ministério da Cultura – MINC, Brésil.

l'atmosphère du milieu. En cela, le geste, ne peut pas être autre chose que le miroir du vécu.

Pénétrer dans ce monde fait devenir plus présent à des sensations exceptionnelles. Sans structure d'accès, il faut prendre le risque. Mais dès qu'on est là, on souhaite ressentir l'écho du commencement de l'éternité : une éternité qui peut durer un bref instant. Tout au fond à l'horizon on peut voir le plateau rouge de la Serra Vermelha [fig. 134]. Entre les espaces cachés des rochers on imagine qu'il y a encore beaucoup à découvrir.

Je suis allée une première fois pour rechercher les nouvelles traces des figures rupestres. La deuxième fois, il faisait encore nuit, pour voir le soleil se lever, et j'ai essayé de danser, m'unir à la sûreté des pierres, accompagnée par André Pessoa et Ademar da Mata Dias, le paysan qui est né dans cette région l'une des plus belles du monde. Ce dernier, à coups de machette, nous facilite la voie dans le bois de la caatinga et nous protège par exemple des serpents. La Toca do João Pimenta montre la grande paroi et l'abîme où les pratiquants d'escalade ont trouvé les peintures rupestres.

Du fait que cette région paysagère du Brésil n'est pas encore intégrée au PNSC, elle est visitée arbitrairement, sans contrôle, les œuvres rupestres sont en danger d'agression. A vrai dire, c'est une lutte dans tous les sens, car le *biome de la caatinga*¹⁹⁹ qui représente une grande partie du sertão, crée un corridor écologique entre le Parc national Serra da Capivara et celui de la Serra das Confusões. Ce dernier a une extension trois fois plus grande que celui de la Serra da Capivara.

¹⁹⁹ Stigmatisée par le caractère inhospitalier, en danger de désertification, une valorisation naturelle et culturelle de la *caatinga* est tardivement en train de se faire. L'article « Perigo na Mata » [Danger dans la Forêt] d'André Pessoa publié en septembre 2016 dans la revue *Rollingstone*, dénonce l'exploitation catastrophique du biome unique sur la Planète. La richesse est normalement liée au progrès. [En ligne] disponible sur : <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-121/escravidao-desmatamento-caca-animais-silvestres-caatinga-piaui#imagem0> [consulté le 28.12.2016].

Par pur hasard, la découverte de ce site archéologique a stimulé dans ma recherche le régime d'attention sur la relation de l'archéologique avec l'incarnation du spatial. Ce qui, diffère d'être simplement fasciné, inconsciemment, par l'espace. Il s'agit bien plutôt de se voir en train de faire corps avec l'espace. On ne creuse plus, ni ne s'interroge sur la trace en soi-même ni en ce qu'elle représente, parce que la révélation se présentifie. On accède à une temporalité non analogique, hors même du géographique qui, par Erwin Straus, serait la « spatialité originare ». Celle-ci interpelle comme appartenant à ce qui se donne à soi parce que l'état de la *passivité-affectée* du dehors est sans frontière avec le dedans.



Fig. 135. Toca do João Pimenta. Région Serra Vermelha mais dehors du PNSC. En recherche sur le terrain, 2016. © André Pessoa.



Fig. 136. *Idem*. En recherche sur le terrain, 2016. À côté de moi Ademar da Mata Dias. © André Pessoa.

Les repères circonstanciels du voyage (à mon origine) ont de la valeur présenteielle, rencontre humaine²⁰⁰ et phénoménologique. *Ré-rechercher* n'empêche pas de vivre l'inédit. Car s'intensifie la connexion assurant l'élasticité des oscillations contextuelles. Dans toutes sortes de contorsions la chercheuse capture les figures rupestres avec une tablette tactile, tandis que la danseuse se plonge dans le ressentir du regard sur la trace. Chaque expérience déborde la question de la perception du geste, les formes rythmiques se détachent de la source ontologique. On retourne à la notion d'image de la « restance » chez Derrida, qui dépasse la référence de la source originaire, *elle est une résistance*. C'est ainsi que l'art rupestre exprime la « *restance* » des visions superbes du vécu.

Dans l'instant du voir/sentir, l'aperçu se dilate croisant les sens, engageant les sens globalement. Entre ce que je perçois et ce que je sens, l'expérience présenteielle est, en même temps, visuelle et charnelle. Quand on dit – *je vois* –, signifie ressentir entièrement ce que je reçois, comme une vision ouverte. Elle amène à la discontinuité des formes qui se mettant en extase de rythmes comme une orchestration du temps symbolique. C'est peut-être à cet état que naissent les mythes. Telle expérience rassemble une qualité d'énergie consciente qui traverse ce moment-là. On parlera par la suite sur de la triangulation de *la mémoire, de l'imaginaire et de la conscience esthétique*²⁰¹ dans cette archéologie qui boucle les sens : l'entendement est pur. C'est alors l'action de devenir la vision de ce qu'on vit, pour ainsi dire: exister avec l'existence.

Les images caressent le plafond de la grotte cachée dans l'immense. Sans doute, les auteurs se sont appropriés de la beauté l'espace, mais comment ? L'instinct attribue à ce qui existe un souffle inédit décidément vécu. Les gestes *s'originent* dans le sentir permettant d'éveiller la multi relation chiasmatisque des sens : d'une part la spatialité telle que l'environnement me frappe et d'autre part, moi-même, en tant qu'intensification de

²⁰⁰ En référence à Ademar Dias da Mata, à côté de moi [fig. 136], il est très intime avec ce milieu naturel et les figures rupestres font partie de son origine. Il me regarde presque en transe et me demande comment j'explique les figures rupestres. Ma curiosité est allée dans l'autre sens, pour entendre ce qu'il pense. Finalement, nous avons été d'accord que ces gestes rupestres sont là, pour qu'on puisse sentir et pas comprendre. Les figures ne sont pas des fantômes du passé mais expression hors du temps.

²⁰¹ Cette notion nous allons l'approfondir dans la partie 3.

présence. Inter/Intra-sensorialité et para-sensorialité produisent l'acte d'ouverture du corps interagissant avec les forces du milieu qui l'environne.

Ci-contre : La sensorialité des figures en couples atteste de l'intensité dans la simplicité brute des traits. L'une des figures fait penser à une position sensuelle du kamasoutra tandis que l'autre évoque la joie, leurs attitudes sont porteuses du plaisir de la danse. La figure au centre dégage une énergie féminine, selon une géométrie inédite, exprime une sinuosité presque africaine. On s'imagine qu'elle porte une couronne de plumes sur la tête. A son côté, l'image de l'*anthropos* est reconnaissable dans ce contexte rupestre. Le rideau du passé s'ouvre devant le présent et rappelle en nous l'existence qui est-là toujours.



Fig. 137. Toca do João Pimenta. Détails : couple en posture kamasoutra, deux figures avec ornement sur la tête. Région Serra Vermelha. © LdoC.

Je voudrais aussi mettre en évidence une situation exceptionnelle qui a eu lieu durant ma deuxième visite au site Toca do João Pimenta. Du fait que j'ai affronté mes limites dans ce lieu, par sa beauté extraordinaire, il m'a *invitée* à danser. J'ai choisi de danser « La Grande Prière » transmise par Gurdjieff²⁰² [fig. 138], selon l'origine derviche, c'est une danse sacrée que les derviches transgresseurs ont pratiquée en Afghanistan jusqu'à la fin du XIXe siècle. Je l'ai beaucoup retravaillée pour qu'elle existe. Sachant qu'on peut se nourrir de la Tradition, qui à son tour s'actualise en permanence, je souhaite que la *reprise* n'ait pas la prétention d'être à l'identique mais qu'on puisse s'inventer la reconnexion avec le sentiment précieux qui ouvre le passage pour la mémoire.

²⁰² Les informations sur la danse sont transmises durant la pratique. Je me suis investie pendant des années de formation sur les Mouvements-Gurdjieff. La pratique se connecte à une approche théorique. Une source en ligne pour la musique de Thomas de Hartmann et l'image du monastère où Gurdjieff a été directement avec les derviches dans les vallées en Afghanistan. [En ligne] disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=NiWF0KhhG7U&list=RDNiWF0KhhG7U#t=6> [consulté le 21.05.2017].



Fig. 138. *Idem*. Expérience de terrain de 2016 avec *La Grande Prière* de Gurdjieff, adaptation-solo par moi-même. © André Pessoa.

J'ai rassemblé la force ancrée dans mes jambes, pieds nus sur le rocher très rugueux. Et pour franchir l'instabilité vertigineuse, dansant pieds nus, *peau contre peau*, sur les pierres, j'ai dû concentrer mon énergie pour en créer une autre plus dilatée. Il m'a fallu danser en même temps avec deux forces : l'enracinement et l'élévation. Les mouvements dans cette danse sont très puissants et entremêlés d'arrêts subits. J'ai eu peur de l'abîme dans mon dos et cela engendrait une troisième force qui m'a appris l'état d'alignement, me tenir droite. Le rythme bien structuré de la musique m'a aidée aussi à oublier le risque. Cela a été comme le resurgissement de la vibration de la mémoire profonde coulant dans chaque atome de mon corps et j'ai pu sentir physiquement ce qu'explique Eugenio Barba sur « L'énergie dans le temps [qui] se manifeste donc à travers une immobilité traversée et chargée d'une tension maximale [...] »²⁰³. »

Ariane Mnouchkine, metteur-en-scène créatrice du Théâtre du Soleil, a déclaré devant le grand public qui est allé voir sa création de 2017, *Chambre en Inde*, que le paradis est un théâtre plein. Il est vrai. Mais je pourrais dire, selon cette expérience, que le paradis c'est de ramasser les formes sauvages du spatial avec la force de tous mes sens et m'unifier avec l'environnement de l'ordre magique. Serait-ce peut-être *trouver le temps* ?

²⁰³ Eugenio Barba et Nicola Savarese, *Anatomie de l'Acteur. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Traduction en français par Eliane Deschamps-Pria, Cazillac [France], Bouffonneries Contrastes, 1986, p. 61.

Tirant le fil élastique des origines on peut aussi être impartial, pourtant chargée d'harmonie de la source. J'ai pu comprendre ce que c'est que danser pour *l'absent*, c'est-à-dire le vide plein de présence de la danse qui dansait en moi. La relation entre la danseuse et la chercheuse a été mise en fluctuation. On peut se redécouvrir *re-mythifiant* l'espace et la danse en surexposition de soi. Nous traduirons cette expérience de temporalisation comme le mode de tramage des gestes. D'un lieu à l'autre, les vallées de la *caatinga* pourraient être l'Afghanistan. Le photographe André Pessoa a aussi senti l'intensité de ce moment-là, d'être-ensemble. Il enregistre l'idée de *geste-palimpseste* qui représente le passage du présent-passé intensifié. Il est aussi imprégné de ce lieu archéologique, pour lequel il se préoccupe [de même que moi] du futur, sachant que le futur, lui-même se chargera du devenir des choses.

7. Septième leçon de bonheur : symphonie de présences [figure-solo]

Concernant le travail de l'expression, dès le Paléolithique supérieur jusqu'à nos jours, il y a cette recherche de transcendance qui me semble la nôtre, de refuser une représentation grossière ou aplatissement de la vie. C'est pourquoi nos ancêtres ont eu la détermination de faire apparaître la diversité esthétique construisant des Traditions. Ils croient à la vitalité de créations, toute la réalité du corps montre que l'expressivité du caractère singulière existe déjà. Comme les images provoquent en nous un temps fondateur - que Kandinsky a nommé *Du spirituel dans l'art* - nous pouvons aujourd'hui ressentir les vibrations de cette source d'*archéogeste* qui provoque doutes et certitude.

Nous avons abordé tout au début de cette partie de la thèse quelques notions stylistiques des Traditions rupestres de la Serra da Capivara. Les figures rupestres illustrent une forme de ritualisation visuelle de pensées et d'émotions qui passent par le corps. Ces images montrent la volonté de créer une mémoire déjà libérée à l'intérieur des formes, on ne peut qu'admirer les contenus de la chose même qui s'exprime à l'échelle du fragment et de la synthèse des gestes jouant le monde.

En sociologie, le mot tradition est lié à une habitude mémorisée et transmise au cours des générations, par ailleurs à l'origine sans besoin d'un système écrit. Faut-il aussi rappeler qu'à l'origine du latin *traditio*, *tradere* vient de *trans* « à travers » et *dare* « donner », c'est-à-dire faire passer à un autre, transmettre. On peut ainsi comprendre que

la pratique picturale était un outil pour fixer et pour passer des idées collectives et individuelles d'un temps à l'autre. Il s'agissait d'une prise de conscience de la vie, se confrontant à la subjectivité, pour résoudre ce qu'on ne peut pas comprendre, alors on fait des créations pleines de transpositions du moment. Il ne s'agissait pas de peindre comme Picasso pour son besoin intellectuel de toucher l'autre avec son art. Quand on parle de cet art dit « préhistorique », on s'approche d'une science d'immersion, ou bien la voie qui permet de faire un saut vivant devant la logique. Bergson propose le même point de vue que Gurdjieff : « posséder une réalité absolument au lieu de la connaître relativement²⁰⁴. » Ces deux figures remarquables qui se sont peut-être croisées sur les boulevards de Paris, m'encouragent à me mettre face à la réalité qui est, elle-même, diverse.

Cette septième leçon met en questionnement quelques images qui éclatent la dimension de l'individuel parmi la diversité des créations archéologiques. Cette diversification aperçue sur les parois suscite une recherche d'*auto-figuration*. Et on ira mettre l'accent sur la richesse des schèmes corporels concernant l'expressivité des figures isolées. Je suis frappée, en tant qu'artiste chercheuse, par la singularité des attitudes du corps qui présentent l'idée du pluriel dans l'imaginaire prophétique de la danse, s'il est permis de parler de « danse » en ce temps là. La forme picturale utilise le corps qui vibre de la force de pensées, de rythmes et de mélodies. Comment ont-ils manifesté cette force qui passe par le corps ? Sur une « Méthodologie émergente », écrit Bernard Andrieu : « Loin du nativisme réflexe, l'existence brute des choses dans le monde nous fait sentir sa présence et son intensité dès l'engagement perceptif²⁰⁵. » S'il y a autant de traces visuelles, alors, il y a eu une pratique d'expression comme prémisses à la création de soi. L'interaction avec l'environnement se fait implicite à travers les gestes selon la conscience de diversification du corps, est par nature autoréflexive.

²⁰⁴ Henri Bergson, *La pensée et le mouvant – Essais et conférences* [1934], sous la direction de Frédéric Worms, Paris, Quadrige/PUF, 2009. p. 181. Le philosophe défend l'intuition qui donne pour lui la clarté de résoudre les questions de l'extériorité avec le dedans. Il refuse des analyses car il privilégie l'intuition. Et il explique la métaphysique comme « la science qui prétend se passer de symboles », p. 182.

²⁰⁵ Bernard Andrieu, *Sentir son corps vivant, op.cit.*, p. 92.

Suite gestuelle : les images de soi

Nous verrons ici certaines figures isolées qui se détachent sur les scénarios rupestres Serra da Capivara attestent que l'individuel est un mode naturel de devenir différent. L'harmonie des différences²⁰⁶ est un thème très présent dans toute ma démarche artistique. L'altérité fait appel à *l'esthétique de la différence* exploitée par ailleurs dans mon travail de Master 2. En effet, la singularité est transposée dans mes recherches chorégraphiques, notamment en tant que danseuse-solo, mes vécus sont nourris du transculturel. La quête du *corps-nomade* motive mes créations. L'anthropologie de la danse m'a aidée surtout à élargir mon entendement critique sur la remise en question de la pensée sauvage, appelée amérindienne. La complexité de configurations des relations théorisées entre mondes et modes de voir l'autre m'étonne encore. Viveiros de Castro, l'anthropologue brésilien, ouvre un débat dans *Metafísicas Canibais*, où il fait appel à la vision du « rhizome » pour évoquer l'image de libération des créations, comme une danse de métamorphoses empruntant à Deleuze la notion : « devir-autre²⁰⁷. »

Tout au long de la vie on accumule ce que l'on expérimente. Pourtant l'expérience de cette recherche souhaite mettre en valeur le choix de plasticités selon la forme picturale d'une *suite de corporéités* exprimant les quatre éléments, l'eau, l'air, la terre et le feu. Les différents éléments constituent la base organique pour penser le geste selon la nature de la corporéité dans un devenir instable. C'est-à-dire que dans les oscillations émergent la transformation. Marcel Marceau m'a appris qu'il faut bien savoir orchestrer les parties du corps pour rendre visible ce processus de devenir chaque élément visuellement. Viveiros de Castro ajoute ici que « *As diferenças de potencial transformativo entre os seres são a razão de ser do xamanismo*²⁰⁸ », traduit en français par moi-même : « Les différences du potentiel de transformation entre les êtres sont la raison d'être du chamanisme. »

²⁰⁶ Dans ma pratique pédagogique, par exemple, l'harmonie des différences a été le *leitmotiv* du projet « *Dance meets identity* », dans le cadre du programme National de culture dans les écoles (Landesprogramms Kultur und Schule), réalisé dans plusieurs écoles en Allemagne de 2006 à 2007. A travers la pratique de la danse, ce projet a mis en cause la problématique de la migration de la nouvelle génération dans différentes échelles du système éducationnel du pays.

²⁰⁷ Eduardo Viveiros de Castro, *Metafísicas Canibais*, São Paulo, Cosac Naify, 2015, p. 263. Cela peut expliquer la sensation du corps devenant un autre corps, les deux s'entremêlent dans la corporéité.

²⁰⁸ *Idem*. p. 180. L'auteur m'amène à m'interroger sur ce potentiel de transformation humaine qui est propre à la création. Ceci serait la cause de la diversité des imaginaires esthétiques. Et, l'imaginaire esthétique ne pourrait-il pas devenir un acte chamanique ?

Les images de figure-solo m'ont frappée par la forme de la spatialité des gestes en mouvements qui sortent du contexte stylistique général. On observe que telles figures sont là, chacune avec sa propre expressivité visuelle, et la qualité de chaque élément engendre les corporéités, ou parfois la fusion de deux éléments. À mon avis, c'est un principe pour penser la poétique du différent dans la dramaturgie du geste, soit par la qualité du poids qui forge une suspension ou un enracinement, une brûlure ou la sérénité, comme un mosaïque de sentiments aussi appelés affects du corps.



Fig. 139. Toca do Alto do Pinga do Boi, [détail]. Région Serra Branca, PNSC. © LdoC.

Ci-dessus : Le corps fluide de la figure dégage la sensualité du mouvement dans l'idée de sinuosité du geste matérialisé sur la pierre [fig. 139]. La souplesse du mouvement rend une action physique polysémique, comme si la figure sautait sur le rocher. Il me semble que la danseuse est d'avantage assurée par l'énergie des pieds qui possède l'espace et par les bras qui *ré-calibrent* le haut du corps rassemblant la force sur elle-même.

« L'ondulation est le premier mouvement du corps humain, celui de toutes locomotions²⁰⁹ », explique Jacques Lecoq. L'axe du corps s'engage dans l'action des pieds à la tête. « Du corps au zénith²¹⁰. » Ce mouvement se crée au centre du corps, en prenant contact avec le sol pour finir à appeler le corps entier qui s'engage volontiers. Ce mouvement porte l'action vers le but, ou bien il *propositionne*²¹¹. À ce propos, travailler l'art du mime avec Marcel Marceau (1923–2007) m'a encouragé d'aller jusqu'aux extrêmes de la corporéité, il disait : « il faut sortir du banal²¹². »

²⁰⁹ Jacques Lecoq, *Le Corps Poétique*, Arles, Actes Sud, 1997, p. 84.

²¹⁰ *Idem.* p. 85.

²¹¹ Terme utilisé par Marcel Jousse concernant l'étude anthropologique du geste.

²¹² Notes de cours à l'École de Mimodrame de Paris-Marcel Marceau [1983-1986].

De l'intense effort d'attention à la matérialité de l'être, gonflent les figures dessinant des signes qui se transforment essentiellement en quelque chose de durable. Quelque chose qu'implique une organisation plastique neuronal propre du mouvement dansé. L'« action intelligente du signe de gérer un autre signe²¹³. » S'épanouit ainsi la qualité de l'acteur tissant des lignes infinies, avec des choix de gestes, bien tranchés, pour projeter *la silhouette de l'indicible* dans l'ombre du temps. On pourrait imaginer que l'acteur s'écoule comme un bloc d'états exprimant des sentiments, des idées et des impressions, ce qui le fait survoler le sol et en même temps s'enraciner dans la Terre.

L'effet d'être là, dans ce monde archéologique, nous est propice pour épurer l'écoute du silence des figures - que nous appelons ici *silhouettes de l'indicible* – elles qui ont le pouvoir de changer nos références du langage en expression. L'indicible est la vibration avant de devenir langage. Et c'est la pure représentation des états de sensations qui intéresse notre recherche du geste pour réécrire l'origine des sensations.

On peut penser à la contemporanéité de figures sculptées par Giacometti, son obsession à accentuer la longueur du corps humain mais qui reste attaché au sol. Tandis qu'ici, notre figure rupestre paraît davantage libérée de la loi de l'attraction et exprime un sentiment de totalité dans la présence spirituelle du



Fig. 140. Toca do Carlinho II, [détail]. Région Serra da Talhada, PNSC. © LdoC.

Ci-dessus : La figure s'étire et est animée par le souffle d'une action vers le haut tandis que la partie inférieure du corps semble se fondre à la terre [fig. 140].

²¹³ Helena Katz, *Um, Dois, Três. A dança é o pensamento do corpo*, Belo Horizonte, Fid editorial, 2005, p. 110 : « [...] ação inteligente do signo de gerar outro signo. » Katz propose dans sa thèse de doctorat une autre façon de comprendre la danse sous une perspective phénoménologique basée sur Peirce. La pensée du corps formé par l'expérience cognitive de la perception modèle le mouvement propre du corps qui danse. Ce phénomène, « non analysable », qui trame la danse s'origine à travers la reproduction de la plasticité neuronale d'où la pensée est intriquée avec la musculature du corps.

geste [fig. 141]. Ce site est très agréable comme promenade à travers la paroi et les arbres. Les scènes rupestres sont d'une légèreté incroyable, plusieurs figures très délicates, comme cette danseuse transformée en libellule, sans poids, c'est un pur esprit.

L'air est élément très présent dans l'imaginaire de l'art en général. Nous avons déjà apprécié ici plusieurs figures, l'exemple très symbolique dans le site Toca do Gancho, est celui que j'appelle par « hôte volant » [fig. 85]. Du même les figures des animaux comme les oiseaux et les cerfs qui sont toujours dans cette dynamique de la course, s'envolant.

Ci-contre : L'intériorité de la figure montre le rêve de la danse [fig. 141]. Le port-de-bras constitue la noblesse devant la présence libre de toute l'apparence inutile, pour devenir une vision de l'Âme du corps. Ce n'est pas Degas avec sa sculpture presque vraie, ici c'est une vision énergétique. Dans la légèreté des lignes se crée l'élan circulaire des bras comme un instant de pure intuition. Traversée par la durée et le changement, la « restance » de la trace sur le rocher est la *résistance* de la mémoire. Ceci m'inspire l'idée d'un fossile éthérique (mémoire), et la *silhouette de l'indicible* (corporéité): déjà préexistante, en attente d'être capturée et *recorporifiée*.



Fig. 141. Toca da Ema do Sítio do Brás II. Région Serra Talhada, PNSC. © LdoC.



Fig. 142. Toca do Pinga do Boi, [détail]. Région Serra Branca, PNSC. © LdoC.

Ci-dessus : Tels sont les états d'art entre variation dans l'expression de l'individualité et l'évocation des phénomènes de plasticités rares [fig. 142]. En cela l'imaginaire de la danse fait croire, que les figures isolées sont révélatrices d'une culture qui a pu laisser la trace des sentiments de notre humanité originelle. Les figures comportent un contraste dramatique très intéressant sur le même plan, en revanche les attitudes créent différentes strates picturales. La posture d'une figure de profil à gauche semble diluée avec la peinture rouge, ainsi s'exprime une brûlure vers le ciel mais le corps semble s'effondrer vers la terre. L'autre de face, à droite, bien connue par le geste de bas écartés vers le haut, le corps bien géométrisé en bleu et rouge, pourrait figurer l'expansion du feu.

Ci-contre: La figure en rouge-ocre superpose les formes sinueuses en jaune ocre [fig. 143], comme une vibration entourant le geste d'intériorité. Ce serait la figure du penseur tout en haut du scénario. La pensée en acte chauffe dans l'attitude assise qui exprime un état de retour à soi-même. Elle configure la solitude qui sans doute montre l'activation des rêves. Sur la même paroi se présente plusieurs duos et trios mais aussi une figure seule et un animal félin dans une attitude peut-être d'attaque ou d'excitation. C'est une véritable exposition toujours de configuration du multiple dans la singularité et l'image mythique de la dualité harmonieuse.

On peut recevoir en même temps les gestes proposant la fluctuation du mouvement et l'imaginaire émergeant dans la fusion avec la mouvance et l'immobilité de la pierre. Il y a une double notion dans les tracés de lignes avec tension et souplesse. L'atmosphère dans ce site est d'une grande sensibilité visuelle; il y a une diversité des styles et des couleurs picturales. Il faut un regard tranchant pour l'étude de la poétique du geste sur la pierre. Parfois perdre le Nord et voyager sans repères.

Toutes ces figures de corporéités hétérogènes m'ont incitée à approfondir sur la charnière de gestes qui indiquent ce cheminement de l'expérience de valeur intrinsèque. Elles sont présentées ici mais éparpillées là-bas. Tels sont les apports scéniques considérables pour la théâtralisation du vécu. La Serra da Capivara est un vrai temple



Fig. 143. Toca do Vento. Détail : un anthropomorphe assis mesurant à peu près 5 cm. Région Serra Branca-PNSC. © LdoC.

choréologique²¹⁴, un lieu de matière diversifié du sensible fossilisée. Telles images engendrées par les mouvements, à la fois fixés et dans le flou poétique de l'exister de l'homme, rend volontairement visible cette expression de l'impalpable. En revanche ces images sont bien réelles en tant que héritage culturel. Il s'agit d'une *traversée* de l'imprévisible indispensable dans l'art qui nous apprend à interroger l'énigme de la corporéité dansante. Voilà l'importance d'un point de vue objectif pour la *reprise* des œuvres et l'éternel potentiel de réinvention des créations. Quand l'œuvre nous montre qu'il existe une sorte de *fossile éthérique* (une mémoire), prêt à se mettre en vie, je me pose la question : est-ce du nouveau, est-ce le même ou pas ?

Ce processus de *la reprise et du passage* à un état sans déperdition du sens, selon ce qu'on constate dans ces mises en scène rupestres dans les abris de la Serra da Capivara, nous a permis de réfléchir à l'imagerie du passé par rapport à *l'archéologie de l'expression* qui sous-tend la



Fig. 144. *CAPIVARA*, archétype Matuta, Cologne, 1997. © Wolfgang Weimer.

pratique du corps et l'incorporation de la trace des images performatives. Avec les moyens actuels nous pouvons analyser en détail les scénarios rupestres qui sont en train d'être digitalisés sur les données géo-référencées très avancées qui développent des modèles en 3D de la composition picturale²¹⁵. L'aspect tridimensionnel permet de créer différents niveaux de résolution de l'image et d'analyser

²¹⁴ La *choréologie* désigne le système de notation du mouvement inventé par Rudolf Laban et Joan Benesh en 1955 et publié en 1956. Le but est de codifier par l'écriture, à la manière d'une partition de musique, tous les mouvements possibles du corps humain, surtout utilisée pour l'enregistrement des créations choréographiques. *Contenu soumis à la licence CC-BY-SA 3.0. Source : Article Choréologie de Wikipédia en français [auteurs].*

²¹⁵ Cf. Un projet scientifique a pour but de préserver à long terme l'héritage culturel de l'art rupestre de la Serra da Capivara. Il s'agit d'une coopération entre la FUMDHAM, l'Université de Pernambuco et l'Instituto Nacional de Arqueologia, Paleontologia e Ambiente Semiárido – INAPAS/INCT/CNPQ. Voir l'analyse en 3D du site Toca da Passagem – PNSC, [en ligne] disponible sur : <https://vimeo.com/133583422> [consulté le 11.10.2017].

la disposition spatiale des figures, notamment l'arrangement des groupes, les uns par rapport aux autres, dans les scènes collectives. L'étude obtient une précision en millimètre de distance, et on peut étudier la qualité du pigment des couleurs.

Imaginer la disparition de cette magnifique œuvre ancestrale conduit les chercheurs à faire un grand effort pour le garantir dans le futur. Bien entendu il faut préserver ce monde de connaissances qui contient la mémoire affective des gestes de l'humanité. Je les ai nommés *Figures d'affection*²¹⁶, car ces scénarios sont, pour moi, une véritable inspiration théâtrale et chorégraphique en ce que l'art *rupestre* a suscité comme symptôme de l'expressivité dans ce monde animé par l'esprit des corporéités si diverses, comme est multiple la réalité du « corps propre », selon l'approche phénoménologique de Merleau-Ponty.

Suite de théâtralités : l'esthétique du contraste

Le phénomène de la théâtralité né du métissage provient du tissage des qualités selon la nature du contraste. Marcel Marceau nous fait éprouver dans la figure de *Bip* comment construire et déconstruire la notion de beauté. De même a fait la danseuse-actrice allemande Valeska Gert (1892 – 1978) dans sa poétique du grotesque. Toujours il faut étirer les lignes dramatiques laissant apparaître les différentes couches de couleurs et d'émotions. Nous verrons pourtant, que les notions de théâtralité sont allumées sur scène dès l'imaginaire primordial. Le théâtre n'est qu'un lieu d'expression où le *corps fait l'espace* ; je dis cela pour ne pas le confondre avec un lieu conditionné socialement.

²¹⁶ Je parle d'un article dédié au IIIe Congrès Sanctuaires, culture, art à Valcamonica, Italie. Cf. Lina do Carmo, « *Figuras de afeição. Archeogestos rupestres e a estética da origem no solo de dança Capivara* », in *Revista Santuários*, Volume 5, Nr. 1, Lisboa, Vila Real – Capo di Ponte, Universidade de Lisboa. CIEBE-Centro de Investigação e Estudo de Belas Artes, UTAD Universidade de Trás-Os-Montes. CETRAD – Centro de Estudos Transdisciplinares para o Desenvolvimento e Centro Camuno di Studi Preistorici, 2016, pp. 55-61.

A déformer son corps, le danseur-acteur trouve une manière de sortir des schèmes corporels, car ses gestes sont habitués à un rôle uniquement fonctionnel. La plasticité du geste théâtral contredit ces schèmes de la vie quotidienne pour découvrir un autre, celui de la mise-en-scène ou d'un tissage chorégraphique. *Ma recherche de l'expression ne cherche pas à être fixée à la vérité archéologique d'une posture vue sur le rocher. Je souhaite alors trouver le sens esthétique et je me laisse deviner.*



Fig. 145. Toca Sítio do Meio. Région Serra Talhada, PNSC. © LdoC.

Ci-dessus : La grande tête de la figure (fait penser à l'ET), avec les bras ouverts mais arrondissant un geste vers le haut est animée par les jambes en rythme de déplacement vers l'avant. Elle est une marque singulière dans le Sítio do Meio. Ce pourrait être une danseuse aveugle qui porte le monde mythique sur la tête. Elle change notre perception du réel vers un être inventé, elle donne une âme à la contradiction du poids de la vie, elle l'anime. D'ailleurs, ce site est particulièrement curieux en ce qui concerne l'état du lieu géologique²¹⁷ : il se trouve proche de l'entrée principale du Parc, facile d'accès mais accidentée, car il a y a eu comme des chutes de pierres ou des glissements de rochers.

Mon lien à ces figures rupestres se trouve au-delà de la forme. L'exemple tout récent de revoir la même figure sur le rocher m'a fait réfléchir de plus en plus au rôle du corps ancestral dans un spectacle d'aujourd'hui, sur l'ancestralité à reconstituer en nous-mêmes en tant qu'artiste. Consciente ou non, je suis certaine d'avoir transposé ou transcodé une multitude de figures rupestres dans mes créations sans jamais me décider nettement pour telle ou telle posture. Les postures restent parfois comme un brouillon, et il me semble important de tonifier ici l'aspect joyeux du geste. Je donne comme exemple les images qui suscitent une forte liaison de la forme ancienne, éternelle dans l'expression actuelle.

²¹⁷ La Toca Sítio do Meio est marquée par cette figure singulière car sa grande tête la détache parmi la densité de scènes. Les travaux de fouille de 1978 ont pu dater des restes de pigments rouge-ocre de 12 200 et 13 900 av. JC. Ce site à été de nouveau fouillé en 1980, les chercheurs ont trouvé des restes de charbon datant de 12 440 et 14 300 av. J.-C. Cf. Archives FUMDHAM. L'archéologue Eric Boëda recherche à nouveau ce site, voir dans la partie 1, p. 30.

Voyons une brève analogie, pour mettre en relation deux images qui se rapprochent, pour changer l'expression afin de créer une transposition théâtrale. Par exemple, la figure rupestre ci-dessus [fig. 145], comme image du monde archaïque qui rencontre la pensée de l'archétype de la femme au masque blanc dans la chorégraphie *Voodoo du Plastik* [fig. 146], qui représente le monde moderne, une allégorie du plastique²¹⁸. Par le fait que ces figures n'ont pas de visage se crée une concordance dans



Fig. 146. *Voodoo du Plastik*, par Lina do Carmo, Cologne, 1992. @ Gert Weigelt.

l'opposition entre ancien et moderne. La recherche de transformation de soi en une autre figure permet de créer un lien dans la contraction entre deux événements, à la suite de quoi, le corps crée l'espace pour la dérision, le satirique, l'onirisme. L'image ancestrale, du coup, pourrait être actuelle et dans l'autre sens, l'actuel retrouve un aspect archaïque. Ces procédés de transposition de l'imaginaire servent comme « [...] de points d'appui pour la condensation du rêve, en réunissant tout ce qui montre une telle concordance en une nouvelle unité²¹⁹. »

L'ensemble des figures présentent la variation de la sensation : du repos vers la Terre mais aussi l'agir en harmonie avec le parti pris intime de la corporéité et la théâtralisation qui émane de la vie. Elles sont imagées selon le déguisement du corps qui offre le goût pour l'étrangeté. La tête est mise en valeur avec des plumages ou avec des masques qui constituent un acte de détachement du réel et aussi une création de l'espace impartial qui permet l'expression du transcendant. Le jeu de masque est à l'origine du

²¹⁸ Cette recherche chorégraphique fut inspirée du roman *Roses à crédit* de la trilogie *L'âge de Nylon*, par Elsa Triolet (1896-1970).

²¹⁹ Sigmund Freud, *Sur le rêve*, traduit de l'allemand par Cornelius Heim, Paris, Folioplus philosophie, 2014, p. 42.

rituel, et j'ai pu spécialement regarder chez les Indiens Karajá [cf. partie 1, p. 28, note 29] la fête des Aruanãs. Ces figures mythiques, sont chacune avec son masque et son rythme. Je n'oublierai jamais quand les danseurs Karajá incarnent l'ancêtre symbole de *remythification* de leur origine. « Cette image archaïque de dépossession de soi et renoncement et de mort à soi-même [...]»²²⁰. Je reprends ici cette pensée de mon travail de master 2 : « L'analyse du geste conduit à l'inspiration. La présence corporelle de l'Indien Karajá est faite de simplicité. Cela ne reste pas qu'un subjectivisme et renvoie au minimalisme de gestes symboliques, à une forme intériorisée et en même temps très expressive. Je rumine toujours tels gestes d'un monde lointain, mythique car la pensée mythique s'épanouit dans l'espace et le temps, elle se promène dans des lieux et temporalités hors de l'ordinaire, comme une horloge sans aiguilles ou bien les orbites des planètes²²¹. »



Fig. 147. à gauche et 148. À droite. Toca do Baixão das Andorinhas, Région Serra Vermelha, PNSC. © LdoC.

Ci-dessus : Dans la même niche on retrouve deux typologies très distinctes. L'une, flotte sur le plafond du rocher comme une vision fantastique, le corps se prolonge sans fin [fig. 147]. Et l'autre [fig. 148], les petits pieds bien attachés au sol tandis que le haut du corps exprime une autre qualité, entre tension et souplesse, représentant comment au commencement il était possible de rêver du masque. Cette figure de visage unique – selon le masque théâtralise – peut-être une sorte de lutin de la forêt. Il me semble que le lieu est propice à ce genre d'intuition extravagante, il s'agit d'un espace où l'on peut quasiment tous les jours, à la fin de l'après midi, assister au rituel des hirondelles²²² ; une grande quantité apparaissent attirant les visiteurs pour vivre un événement magique.

²²⁰ Guy Freixe, *Les Utopies du Masque*, sur les scènes européennes du XXe siècle, Coll. Les voies de l'acteur, L'Entretemps, 2010, p. 242.

²²¹ Cf. Lina do Carmo, *Un Rêve de Rituel. Parcours d'une chorégraphe, à partir du rituel des Aruanã (au Brésil) vers ARUANÁZUG*, disponible sur le site de l'Université Paris 8 – Danse, 2015, *op.cit.*, p. 79. Faisant la connexion entre la trace des gestes mystiques dans l'art rupestre et les gestes vivant encore dans rituels des Indiens au Brésil, je trouve la convergence du corps sensoriel, esthétique et spirituel.

²²² La Toca do Baixão das Andorinhas a été récemment trouvée durant la production d'un film documentaire. Il y a une structure avec un escalier permet de descendre avec sécurité vers l'abîme de la vallée, un des lieux les plus beaux de la Serra da Capivara. Il se localise dans la région de la Serra Vermelha dont nous avons déjà parlé auparavant, voir la note 119.

Les images ci-dessus sont très significatives pour moi. Je recherche un mélange de simplicité et de théâtralité, au sens positif d'éveiller en moi et chez le spectateur une générosité qui réjouit l'état du corps sans mesure [fig. 147]. Il ne s'agit pas d'un exercice d'étirement du corps mais une pratique sensorielle qui transforme la figure en projection de l'état du corps en question. Le personnage à côté [fig. 148] m'inspire aussi à cause du port du masque qui permet le transfert des mythes, pour être sur scène plus libéré de soi-même. Je m'inspire de la démesure des gestes : cela m'intéresse d'exploiter ces éléments particulièrement expressifs dans ma pédagogie et ma recherche de création.



Fig. 149. Toca do Caldeirão dos Rodrigues I, détail : plusieurs scènes avec diversité gestuelle. Région Serra Talhada, PNSC. © LdoC.

Ci-dessus : L'expressivité dans la diversification de figures suggère des attitudes dansées [fig. 149]. L'esprit du mouvement, sans doute, expose la complexification stylistique, coïncidant avec certaines postures connues de la danse moderne. Les espaces entre les scènes sont bien équilibrés rendant visible la différence, sans conflit, entre les compositions bien distinctes. Les trois figures au centre de l'image montrent une belle rigueur gestuelle. La figure du centre avec la forme port-de-bras au-dessus de la tête, est placée de face tandis que les deux autres, au fond, portant les bras arrondis, se projettent vers l'extérieur et composent scéniquement un triangle. Au fond [à gauche], les trois petites figures expriment une fluidité dynamique et à côté une figure géométrique isolée qui présente la tête masquée, surmontée des plumes. La composition d'une scène de sexe [à droite] avec trois traits sur le couple renvoie à l'idée symbolique de la figure « dos-à-dos ». C'est peut-être un enfant qui s'attache à la femme et une autre figure seule derrière l'homme semble être en rapport indirect. Les animaux sont presque toujours des partis pris expressifs de la vie, où se montre la diversité esthétique dans les milliers de sites.

De la grotte de la Serra da Capivara à la rencontre avec la scène de la danse en Allemagne, remontent les images-souvenirs d'un moment chorégraphique d'*Aruanãzug* ci-dessus [fig. 150 et 151], où le prolongement du geste rejoint la figure de l'anthropomorphe *sans fin* [fig. 147]. Les étirements du corps oscillant avec la musique conçue par Henri Torgue, qui a ébranlé l'ensemble de danseurs jusqu'aux cellules. Dans une scène d'anamnésie, le surgissement de l'origine, le corps cherche, s'inscrit dans la fluidité de l'eau, à imaginer la verticalité au sens imaginaire entre ciel et terre, en même temps le prolongement au double sens droite/gauche de la ligne de l'horizon. Nous avons recherché la voie de sacralisation du corps, ce qu'Artaud a tant voulu exprimer par le corps sur scène, c'est-à-dire une plasticité émergente. Le sentiment intrinsèque du mouvement façonne le sacré à travers les acteurs-danseurs et danseuses, très différents, non seulement à cause des différentes formations techniques du corps, mais par les origines culturelles. À travers l'incarnation d'une pensée fluide, nous avons recherché dans la lenteur du mouvement la sensation brusque de la précipitation. Le corps-marionnette²²³ de Kleist (1777-1811) est venu aider – à l'arrière plan du travail – la pesanteur du corps au ralenti mais aussi rapide, qui fait appel à une suspension particulière



Fig. 150 et 151. *Aruanãzug*, dans le cadre du festival *Continental Shift*, Ludwig Forum, Aachen, 2000. © Wolfgang Weimer.



²²³ Heinrich Von Kleist apporte au théâtre du XXe siècle l'idée clef pour la mise en valeur de la grâce du corps de l'acteur. Son ouvrage *Sur le théâtre de Marionnettes* (1810) indique la voie du geste effectué sans aucune affectation à propos de la beauté à produire sur scène. Il faudrait de la contrainte : être à la fois entièrement conscient et inconsciemment animal, en fait il faut s'oublier et en même temps être présent.

du geste, léger et dense à la fois. Ce sont de tels moments de partage de la spiritualité qui nous montrent que le dualisme n'a plus de sens.

Cet esprit théâtral ancestral n'est vécu que pour nous fait comprendre que la vie n'est pas que la réalité. Il existe le « droit de rêver » et c'est pour cela que Bachelard a tellement insisté sur une philosophie chargée d'encouragement à *faire imaginer* la force alchimique des éléments²²⁴. Parce que cela active la transformation dans l'expression, fait sortir de la surface. Ce besoin de sortir du banal que nous avons tous.

La danse, la musique, l'art en général, ne sont pas des choses auxquels on peut donner un sens de connaissance scientifique précise. Néanmoins on peut trouver un langage qui transpose la vie. L'art est une expression légitime en étant donné que sa précision est dans le devenir. Quand un sentiment se dessine avec sa forme exacte alors on peut défendre la rigueur dans un caractère autre ; ces sont les états sensibles d'humour, de rêves, enfin, quand on se dit : danse ! Joue pour libérer les pensées inutiles.

En effet, le caractère ancien et sauvage de la figure la fait apparaître fragile comme un archétype inventé pour signifier *l'immuable*. Ceci implique de *refaire*, de se remettre à l'origine de l'œuvre à l'instant de la reprise. Ceci rejoint la notion du geste durable [la *restance* de Derrida] en termes de la survivance de l'esprit imaginaire de l'œuvre. Aurore Després, actualise cette question de la reconstitution de l'œuvre dans *Gestes en éclats*, où le sujet de la performance du corps contemporain trouve une logique à chaque reprise, parce que « [...] ce qui trame la danse-performance concerne une manière de 'répéter' ou une manière de 'refaire' tout à fait spécifique [...] »²²⁵, dit-elle. Le mot « trame » évoque ici le caractère intentionnel d'une reprise lorsque l'auteur n'arrête pas la recherche et n'hésite pas à revenir à la source de l'œuvre.

²²⁴ À ce propos, voir dans les annexes sur l'alchimie des archétypes qui composent la dramaturgie du solo *CAPIVARA*.

²²⁵ Aurore Després, « Showing re-doing. Logique des corps-temps dans la danse-performance », in *Gestes en éclats, Art, Danse et Performance*, ouvrage collectif dirigé par Aurore Després, Besançon, Les presses du réel & D.U. Art, danse et performance de l'Université de Franche-Comté, 2016, *op.cit.*, p. 369.



Fig. 152. Scène du film *Niède Guidon : Memórias da Vida*, de Tiago Tambelli, Lina do Carmo joue l'Âme Inaltérable (l'anima). Région de la Jurubeba – PNSC, 2017. © Fátima Guimarães.

Pour illustrer ce que je viens d'écrire sur l'expression dans le devenir, reprenons l'expérience cinématographique inédite sur le terrain en 2017. Le geste de la marche devient alors une image spectrale, comme la synthèse du temps. Une marche pieds nus tout au long d'un chemin de terre rouge et entouré par le paysage du *sertão*, comme un être fantomatique du lieu je ne devrais pas sentir les petits cailloux et les épines. Dans une épreuve entre chercheuse et danseuse jouant le rôle de *L'âme inaltérable* ou Alma Inalterável *en portugais*, je devrais exprimer à travers la marche la notion symbolique du temps dans la Serra da Capivara. Durant l'enregistrement de cette scène idéalisée pour le film de Tiago Tambelli, j'ai pu vivre la notion de *reprise et passage*, en redonnant toute mon énergie à la dématérialisation de la durée pour devenir une image intemporelle. *Voyons cela comme un paradoxe du devenir de l'image de la mémoire ou l'âme du temps.*

Suite à cette extraordinaire expérience sur le terrain, il y avait une atmosphère dense et vide en même temps. L'étonnement et la gratitude indescriptible présente en chacun à sa manière. Pour moi surtout d'avoir pu me mettre à l'épreuve de mes hypothèses, à ressentir une complète abstraction du temps, présence-absence, expression de la mémoire, d'une vie qui coule. Or, ma préoccupation principale a été de réussir à cacher ma terrible difficulté de marcher sur ce sol aride, coupant, au cœur de la *caatinga*. Peut-être étais-je entièrement présente en moi au point de libérer la figure archétypale de sa propre substance théâtrale impalpable ?

Il pourrait être impossible de systématiser ou rassembler ce qui apparemment est injoignable, entre l'enseignement de Marcel Marceau et la geste de la Serra da Capivara. Pour manœuvrer entre les deux, m'intéresse l'idée de musique intuitive sans frontières de Markus Stockhausen. Il explique tout simplement comment la musique se crée dans l'instant²²⁶. Son concept pédagogique de l'art suscite justement le contraste qu'intensifie ce travail de dévoiler la jouissance du dispositif en recherche. Néanmoins, chaque leçon de bonheur est un récit de l'apprentissage que je partage comme moyen de réussir à saisir ce corps vivant. Je manipule les images tranchant les figures, étirant leurs lignes révélatrices sans vouloir tisser ici une manière de les percevoir. C'est plutôt ouvrir les questions et laisser couler les expressions très humaines et esthétiquement émouvantes.

Notre problématique du geste est traversée par le désir de redevenir (rejouer) la trace du geste primitif et entraîne une *archéologie de l'expression* à chercher dans les zones fécondes intra-perçues. Celles qui amènent la perception au-delà même du contenu et de la forme, plutôt vers le dedans. Ce serait pour moi l'expression qui ne constitue pas uniquement le témoignage, mais une confrontation à l'extrême difficulté de prouver qu'il y a un *fossile éthérique* qui résulte du processus de devenir une imprégnation consciente de l'expression elle-même. Mais « Où » se trouve le secret ? Comment se cristallise cette matière impalpable ? Edgar Morin apporte ici une belle notion : « Le recommencement est un mouvement spiral, qui s'éloigne de sa source à chaque fois qu'il y revient²²⁷. » En cela

²²⁶ Concert intitulé *Between earth and sky, matter and spirit*, Institut Italien à Cologne le 22.11.2017, avec Markus Stockhausen (Trompette) et son-électronique, Fabio Mina (Flûte), Enzo Carpentieri, (Percussion). De l'extraordinaire syntonie entre les musiciens-créateurs exprime autant l'harmonie des sphères célestes que le feu intérieur de la terre. Ceci me parle du corps sans mesure sur la grotte [fig. 147] de même que la sensation de l'infini dans l'envol des hirondelles.

²²⁷ Edgar Morin, *La méthode I. La nature de la nature*, Paris, Seuil, 1981, p. 328.

il souhaite démythifier le fait qu'il n'y a pas un retour à l'origine mais un recommencement « à nouveau » avec des possibilités nouvelles.

Une brève pensée sur l'animalité du spirituel

Chaque image – qui a été appréciée à vif – se présente au long de cette partie et des autres parties pour désigner l'espace (membrane) de connexion qui donne le fil rouge de l'analyse expressive. En cela, il faut tenir compte de ce que raconte le mouvement de la peau des rochers qui expriment les effets des eaux, le passé. L'action du temps a construit un autre paysage, celui des sierras entouré par la végétation, les animaux et les êtres humains, et entre eux les auteurs de l'art nommé rupestre. Leur atelier de création c'était les abris naturels. L'effet du mouvement sur l'immobilité apparente des rochers m'a absorbée et je me suis intéressée à la façon dont *l'immobilité sert à soutenir le mouvement des pensées, selon le fondement de ce temps premier de l'engendrement de la mémoire.*

Il est connu que pour faire de l'art il faut prendre de la distance par rapport à la réalité. L'acte de création cherche à faire le passage à l'état d'étonnement. C'est grâce à cet état que l'artiste interrompt temporairement son processus naturel d'automatismes, d'identification pour devenir étranger aux personnages auxquels il est confronté. À travers *les effets d'étrangeté*²²⁸ nous pouvons participer aujourd'hui à la réincorporation de soi avec plus de distance vis-à-vis de la multitude d'influences. Retourner à cet état du véritable étonnement qui transforme le sentiment de l'origine en origine des visions qui deviennent une réalité, c'est ce que je cherche à valoriser en tant que *leçons de bonheur*. Et, je pense en *reprise et passage* des gestes, en termes de *réactivation et transmission* de la trace des gestes mémoriels, comme J. S. Bach qui a dit qu'il n'avait pas créé sa musique mais qu'il l'avait écoutée. C'est un chemin pour poursuivre l'hypothèse de reconnexion avec un *fossile éthérique* (une mémoire) qui peut se remettre en vie, à vivre, se *ré-originer*.

Comment trouver la cohérence visuelle du geste pour être juste dans le débordement d'imagination ? Tout s'exprime et communique chez les ancêtres de la Serra da Capivara, selon un autre paramètre rudimentaire qu'ils ont développé pour l'expressivité à leur

²²⁸ Par rapport à l'effet de distanciation ou *Verfremdungseffekt*, *op.cit.* p. 138, note 20.

époque. Autrement dit, en répétant un geste, au fur et à mesure une technique se fonde. En même temps que le geste devient maître d'un savoir il révèle la puissance intuitive qui prévoit ce qui doit être. Jung parle du sentir qui fait geste. Le geste en tant que véhicule de l'acte esthétique ses trames pour faire jaillir l'esprit. [Nous allons approfondir par la suite]. L'esprit de l'être (l'acteur) et son double - pensant à Antonin Artaud - en dépliant les vécus, l'activité du geste dite « sans but fonctionnel », prendrait le nom d'art – quelque chose qui ne sert à rien. Mais...

Si l'habitude est le moteur de l'évolution, alors Darwin (et son héritage) me frappe par son idée insistante sur l'être humain qui porte la marque intrépide de son *origine primitive* dans sa structure corporelle. *Surtout dans les moments les plus convaincus de l'éphémère de sa chair, l'art gagne du sens.* L'un serait la mise en jeu de l'imagerie sublime qu'il ne se peut assurer que par l'animalité du spirituel. L'autre serait de croire dans le subconscient de notre humanité où il y a une immense richesse qu'on peut canaliser, en faisant appel à la mémoire du monde qui aide encore à s'oublier, à rester ouvert.

Rester ouverte aussi pour se rappeler. Pour rendre la forme à cette partie de la thèse, selon les contenus et les images choisies, par exemple, m'a imposé de me replonger dans le passé. Le fait de gratter le passé me confronte avec plusieurs difficultés pour en saisir l'expressivité qui peut se confondre, à la limite, avec le besoin de l'expressivité de ma passion. Me conforte le fait que Darwin a très tôt mis en route la même inquiétude que moi, malgré l'énorme différence. Tant à cause des contradictions que des éclats, je m'aventure, avec humilité, à dialoguer avec la force de ses écrits, et aussi de beaucoup d'autres illustres penseurs qui me séduisent et troublent mes certitudes. Une chose me vient à propos de l'archéologie sensorielle revenant à Bachelard : « L'être n'est plus qu'un lieu de souvenirs²²⁹. » La profondeur de l'humain sans cesse, l'être de l'expression, est faite de la juxtaposition de mémoires (souvenirs) *chevauchant* sur ses propres rythmes et habitudes.

²²⁹ Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, France, Gonthier, 1932, p. 68. Il s'agit d'une citation sur le bas de page 1. Siloë, p. 36. On retrouve dans *La Dialectique de la Durée*, que Bachelard fait référence au mythe de Siloë et renvoie au sous-titre de *L'intuition de l'instant* : Étude sur la Siloë de l'historien/philosophe Gaston Roupnel.

L'archéologie de l'expression creuse les lignes de forces dans le corps et s'articule vers ce potentiel de l'être ancestral qui peut coexister parmi deux règles de base. La première est qu'un minimum de mouvement valorise ou équilibre l'expression en intensité attribuée. Donc, il faut restreindre les activités inutiles. Puis, l'impulsion d'énergie idéale trouve son origine dans une tension musculaire juste qui donne la tonalité et qui favorise l'organicité de la forme. La deuxième règle est que l'esthétique que nous cherchons, dans les enjeux du mouvement, s'inspire d'une relation plus profonde et plus directe de notre intérieur, sans fermer les yeux à la profondeur du superficiel. En conclusion, peu importe la technique ou même s'il faut évoquer une technique, il y aura toujours du devenir dans l'expressivité d'être en scène. Sachant que l'art de répéter implique l'impermanence parce que le rythme de l'habitude qui forge le geste reste ouvert à la nouveauté. Comme la figure de *L'âme inaltérable*²³⁰ que j'ai prise pour figure-sujet de mon étude dans le solo *CAPIVARA*. Désirant être capable d'un geste qui soit dominant pour la transition de l'image du corps analogue à l'image du temps, des profondeurs du temps en juxtaposition avec la logique de l'impalpable. De cette puissance particulière rêve l'immobilité imagée, la poésie inchangée mais qui s'étire, continue malgré le vide et le silence, pour vaincre l'usure du temps.

²³⁰ Voir les images montrées dans la partie 1 [fig. 20] et la partie 2 [fig. 108, 109, 152]. L'étude de cet archétype, dans son fond comme dans sa forme, génère les données empiriques pour défendre une archéologie incarnée, d'où s'élaborent mes expositions à propos d'une pédagogie de création.

PARTIE III : ARCHÉOLOGIE DE L'EXPRESSION

Une voie pédagogique de création ou de création pédagogique ?



Fig. 153. Pratique de danse dans le site Boqueirão da Pedra Furada, 2001– PNSC. © archives *Pro-Arte* FUMDHAM.

« Il faut en effet, pour qu'un souvenir reparaisse à la conscience, qu'il descende des hauteurs de la mémoire pure jusqu'au point précis où s'accomplit l'action. »

Henri Bergson

Préambule

Reprenons l'idée du *différent* et du *semblable*¹ qui interpelle le vaste fond d'émotions de la trace des *archéogestes* rupestres pour circonscrire les notions qui apparaîtront dans cette partie selon une *structure fractale*². Celle-ci suggère le miroir des expériences et les coïncidences complices. Autrement dit, ce qui diffère et ce qui se ressemble amène à redécouvrir les contenus qui portent les réflexions sur la pratique pédagogique. Penser à ce qui paraît incohérent révèle la logique de l'apprentissage. Cette proposition contient l'hybride et l'hétéroclite de la nature de notre recherche et constitue le centre d'intérêt de cette troisième partie, envisageant une approche de création par le biais archéologique. D'ailleurs, on reprend ce qui fut annoncé déjà dans l'introduction.

Dans le parcours archéologique se dégage l'effort profond de la recherche pour saisir les liens entre la plasticité du corps et l'organique du geste à l'égard de l'œuvre chorégraphique. Toutefois les différentes strates de connaissances vécues apportent de l'intensité à l'intérieur d'une pensée méthodologique, dans laquelle opère la rêverie organique de mes origines. La danse, le mime et le théâtre sont les univers où ma perception sculpte un *sentiment esthétique*. Comme des états poétiques, en se modifiant ils se répandent l'un dans l'autre et constituent le *ressort* de l'élan vers une grande liberté de création de nouveaux gestes. Voyons quels sont les contenus principaux – à part le tissage entre les auteurs philosophes, anthropologues, archéologues, sociologues et poètes –, qui se mettent en rapport et se fondent ici sous une *structure fractale* constituant une boîte à outils définitivement intriqués :

1. Sur le plan familial, mes projections d'artiste qui portent les pulsions de l'ordre intime, pour articuler une rêverie sur l'origine modelée avec les expériences de création, opérant à l'étranger ;
2. Sur le plan méthodologique, en quelque sorte, les strates incarnées de l'école de Marcel Marceau qui se mettent en rapport avec l'art-science des mouvements provenant de Gurdjieff et autres sources;
3. Sur le plan holistique, ces strates incarnées se superposent à la conscience énergétique du corps provenant de ma formation de yoga et aux états de transe, du rituel, du chamanisme du Brésil qui interagissent dans l'alchimie des concepts psychophysiques du geste.

¹ Voir dans la partie 2, chap. 2, p. 172.

² Le mot fractal, néologisme forgé par le mathématicien Benoît Mandelbrot, sur la racine latine *fractus*, parle d'une forme brisée, fractionnée, bourgeonnante, pp. 307-319. [En ligne] disponible sur : https://fr.wikipedia.org/wiki/Benoît_Mandelbrot [consulté le 27.02.2017].

Dans cette voie pédagogique de création, je souhaite stimuler les trois dimensions de l'apprentissage sensoriel, émotionnel et intellectuel, où le spirituel est présence dans l'être-acteur, selon les trois principes :

1. Le premier explique ce qui doit se faire pour parvenir à la création globale de connaissance au fur et à mesure qu'on s'éloigne des sources ou bien des maîtres de certaines écoles.
2. Le deuxième rappelle comment préserver le premier, c'est-à-dire ce qui enseigne la connaissance sans oublier les messages fondateurs, sans lesquels il ne restera pas la vibration de ce qu'ils signifient réellement.
3. Le troisième exprime comment saisir cette pédagogie de création qui travaille pour un corps, *membrane sensitive*³ qui relie les messages pour les exprimer. Et ainsi contribuer à un arc de puissance à travers le geste qui décidera le devenir de la forme d'une mise en scène ou une chorégraphie.

Pour expliquer la notion d'un *fossile éthérique* toujours prêt à se mettre en vie, j'interroge le survenir archaïque qui n'est pas stockable, qui vibre plutôt et donne passage à une nouvelle temporalité. Si je focalise sur la question capitale de la mémoire comme un processus de survivance et d'immanence⁴, d'un côté, la force de survivre permet ce mouvement *continuum* de *reprise et passage* du geste, de l'autre côté, l'immanence trace le chemin propre du devenir de la *présence-en-tant-que-conscience*. Ce serait l'éveil du corps avec sa réalité primordiale, l'espace qui tisse et retisse les formes expressives. Car, une création chorégraphique, à mon avis, doit s'amalgamer à une recherche dramaturgique qui s'entrelace avec la « restance⁵ », c'est-à-dire ce qui reste de la trace.

Dans le travail, l'acteur-danseur s'engage à tester une intuition qu'il canalise à partir du monde invisible. Selon la loi d'attraction il est possible de s'aligner avec un propos du cœur et c'est ce qui nous intéresse. Or, il faut trouver des moyens pour faciliter cet alignement dans l'acte de la perception qui va préparer le geste pour réincarner une perception impalpable (*fossile éthérique*) encore anonyme. Avec un

³ Notion exploitée dans différents contextes pédagogiques intriqués à la création. Par exemple durant un processus de création avec un groupe de jeunes danseurs, sous le thème « *Por uma dança pobre, potencialidades poéticas do movimento* », à la *VII Mostra de Intérpretes Criadores* de la compagnie Alaya Dança à Brasília (Brésil) en 2016. Voir partie 1 sur la note 24 : J'explique *membrane sensitive* comme un organe qui permet fluidité et plasticité du corps dans l'entrelacement des gestes. Ceci explique la nature poreuse du corps sans bordure, un espace ouvert, pourtant capable d'établir des connexions sensorielles selon les différents besoins relationnels avec lui-même et autrui.

⁴ Deleuze s'inspire de Bergson à propos de l'expérience intérieure du temps ou bien de « la durée » comme une forme immédiate de sentir donc d'Être. Il affirme la multiplicité au lieu de l'idéal de transcendance pour dissoudre l'idée sujet et objet ; ce qui rejoint l'élan vital dans mon propos pédagogique qui réclame la force de l'origine comme source d'expression accumulée d'un vécu et pas au sens d'un passé historique.

⁵ Voir dans la partie 1 sur la « restance » et le geste durable, p. 121.

goût d'inachevé, nous allons réfléchir à la *peau du temps* comme mémoire palimpseste qui enchevêtre les notions pédagogiques avec ce qui a été exposé précédemment. Tenons compte que les récits de terrain représentent la source dense de contenus qui travaillent dans la problématique de l'intrication du passe-présent qui contient déjà *l'à-venir*⁶.

De manière transversale, on creuse la mémoire du geste rupestre dans l'esprit de l'inattendu propre au *lieu-dispositif*, située dans le Brésil(s), où l'artiste ou les personnes en général, doivent se réinventer à chaque instant. Tantôt dans la survivance magique et immanente, tantôt selon l'image colorée du multiple mais qui diffère et reste différent. Par ailleurs, cette force vitale peut éveiller la sensibilité d'autrui. Quand on parle d'une *structure fractale* (à propos du geste) cela signifie que les événements et les données visent à une extension vers la création aujourd'hui. La Serra da Capivara amène le chercheur à se confronter, à se mirer à travers chaque événement d'où affleurent les mêmes questions et encore d'autres, directement liées à l'acte de redonner le geste de l'origine.

⁶ Selon Derrida l'à-venir est différent du futur, c'est un événement imprévisible, irréductible à quelque présent que ce soit.

Chapitre 1. RECHERCHER À NOUVEAU

L'idée de renversement qui apparaît au début [voir l'introduction] de notre thèse, soit en faisant une brève référence à la musique de Bach, soit avec l'idée d'un point au centre du cercle suivant l'image abstraite de Kandinsky – souhaite affirmer, de plus en plus, qu'une *archéologie de l'expression* repense la pensée ou bien, recherche la recherche. Selon la confrontation des mondes, nous admettons une spirale qui monte et descend entre la terre et le ciel mais l'horizon est l'infini questionnement de l'expression.

Le but de la création est intimement lié à la pédagogie. Ce pourquoi la recherche révèle les circonstances géographiques pour mettre en valeur le travail de terrain. Nous allons focaliser l'épisode de terrain 3, en superposant les activités pédagogiques avec les projets de création qui évoquent aussi le contexte sociétal de la recherche.

Nous pouvons reconstituer l'évolution de la recherche en tranchant les épisodes de terrain selon 3 perspectives :

1. En premier, la découverte des gestes rupestres et le déclenchement d'une voie chorégraphique ; l'impact de l'événement de reprise de la chorégraphie *in vivo*, revécue sur le site archéologique de Pedra Furada qui devient un lieu scénique de partage d'expériences ; et les effets consécutifs dans la Serra da Capivara.
2. La deuxième se focalise sur la transe/tramage du chorégraphe dans les immersions archéologiques avec l'ambient ancestral et la mise en relation transdisciplinaire qui entrecroise tous les épisodes, donnant un point de vue spécifique à notre recherche de manière à diminuer les distances entre continents, entre le passé et le présent, entre la danse et la vie.
3. Et troisièmement, l'engagement dans l'apprentissage vers la transmission qui réunit le corps du chercheur et ceux des enfants de la Serra da Capivara dont l'ancestralité a été davantage éveillée dans la relation avec la danse *CAPIVARA*. La recherche pédagogique s'élargit pourtant vers le corps du collectif.

L'intemporalité qu'on peut ressentir dans ce qui vibre de la trace des gestes rupestres c'est ce qui m'a le plus frappé. On pourrait, d'ailleurs, y joindre ce qu'Isabelle Launay appelle une *poétique de citation* qui autorise la réappropriation de gestes ou d'images comme reconstruction chorégraphique ou d'autres formes de réactivation des œuvres du passé dans la scène actuelle. Je m'interroge plutôt sur le geste de l'origine, l'ancien. Mon identité métisse d'artiste transculturelle m'encourage à consolider *un pays* propre à l'image fluide du mouvement de la nature, mais dans lequel *tout un monde d'apprentissage se reflète et se refait continuellement*.

À l'image d'un « rhizome primitif », comment se fait l'art du passage du passé au présent ? Est-il semblable au processus de transition du réel à la fiction ? Ou bien est-il une superposition des réalités dans lesquelles se crée une expression spécifique pour manifester la présence d'artistes sans contrainte psychique ? On rencontre souvent des artistes perdus qui mélangent les personnages à leur vie et se promènent avec des camouflages de gestes et émotions dépourvues de conscience.

Une méthode de création qui s'exprime par le biais archéologique ne peut pas se réduire à une formule mais se renouvelle constamment, au fur et à mesure que le processus de création se construit. D'une part, l'expérience de contrastes et d'attractions pousse une série d'évènements superposant le passé au présent en se précipitant vers l'avenir toujours imprévisible. D'autre part, un travail pragmatique et silencieux implique la volonté d'anticiper les actions futures. *Lorsque la recherche est guidée par un geste archéologique, elle contient une proposition et aussi l'incertitude provoquée par cette émotion indescriptible face au présent qui se dévoile.*

Il est opportun de revenir à l'idée du « rhizome », pour nous rappeler que les éléments hétérogènes, qui situent notre problématique de *reprise* et *passage de gestes*, sont en connexion favorable pour susciter une forme d'*incarnation esthétique*. Celle-ci naît de l'union de traits très anciens sculptant le futur avec la terre, « [...] n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté à un autre, et doit l'être⁷. » Chaque notion crée un rapport à chaque élément dans une dynamique de coïncidences imprévisibles. Autrement dit, on se met à l'écoute des messages entre eux, pour rendre possible de les transmettre, car une pédagogie crée ainsi un flux vivant.

1. Le spectacle art et vie [terrain 3 : de 2001 à 2004]

L'intensité de ma rencontre avec la communauté rurale de Serra da Capivara a été le prélude qui a permis le développement de ma pratique de la danse contemporaine là-bas. Cet événement a produit une métamorphose humaine à partir de l'interaction entre la vie rurale et la vie urbaine. D'un point de vue sociologique s'exprime à travers le théâtre un facteur fécond de séduction dans les échanges humains. *C'est ce miroir des différences sociales qui crée l'image anthropologique du contraste.* Dès lors que les classes sociales sont exposées l'une à l'autre, cette esthétique est potentiellement stimulante pour sensibiliser l'être réel à l'intérieur de la

⁷ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux* [1980], Paris, De Minuit, 2013, p. 13.

sculpture du carcan qui enveloppe chaque individu. C'est alors une autre dimension de notre recherche, qui s'engage sur une méthode ouverte de la transformation humaine. Lorsque le théâtre démontre son efficacité, en dévoilant les parties redondantes de l'être (son carcan), il anime la friction art et vie. Cette sculpture n'existe pas vraiment, comme le dit le peuple Eskimo: c'est une illusion.

Ce grand effort pour rassembler les stratégies afin de rendre l'expérience de l'art irréversible a débouché sur l'intérêt collectif à l'égard d'une cause eco-culturelle passionnante que j'ai désignée par le triplé : l'art, la nature et l'être humain.

Comment l'archéologie de l'expression pourrait-elle entraîner plus loin cette esthétique de la transformation ?

Plus précisément suivant Guidon (FUMDHAM) et Cristiane Bucu⁸, avec qui j'ai pu partager leurs recherches sur les sites archéologiques, nous avons développé un dialogue sur les facteurs de vulnérabilité du patrimoine culturel. Ce qui va mettre en jeu le besoin de développement humain dans la région du Parc national. Le cadre culturel symbolise l'urgence d'agir pour sensibiliser les communautés sur la valeur de leur patrimoine. La dimension internationale des recherches apporte une ambition scientifique nouvelle chez ceux qui souffrent de la condition précaire des paysans du *Nordeste*, ce qui les force à sortir de leur inertie. Une friction est inévitable pour qu'ils puissent recevoir ce que est en train de se développer. Alors, je me suis retrouvée sur un terrain conflictuel entre les différentes mentalités et j'ai dû saisir une voie de manière à construire ensemble un rêve futur.

J'ai compris que l'acte de création théâtral devait être testé sur sa propre voie art et vie, celle qui exprime la compréhension du travail à faire *entre* deux mondes opposés. Je me suis retrouvée à ce moment-là dans une réelle contrainte professionnelle, entre l'Allemagne et la Serra da Capivara. Comment oublier cet heureux impact social et les nouvelles connaissances ? Il a fallu penser d'abord à l'objectif de ma recherche sur le but culturel de la création artistique. Il a fallu penser aussi à ménager favorablement tous les désirs pour créer une synergie des multiples contenus impliqués. Autrement dit, l'expérience d'engendrer le geste est une symbolisation transformatrice en art qui doit se manifester par un flux d'authenticité avec la vie.

⁸ À cette époque Cristiane Bucu travaillait dans les recherches archéologiques mais aussi, en tant que musicienne s'engageant activement dans le propos pédagogique des écoles avec les communautés.

La diversité humaine est un facteur formidable pour rechercher la nature des expressions. On peut voir, de plus en plus, comment la publicité influence le comportement social en faisant confondre le besoin intérieur avec les stratégies destinées à endoctriner l'image extérieure. C'est ainsi que l'on retrouve des jeunes *figures de spontanéité* artificiellement composée par des habits *cool*, *transculturalisant* le paysage contemporain : par exemple, le vaste choix des turbans, des tatouages, des coupes de cheveux. Dans l'échange entre les mondes rural et métropolitain, les influences se font dans des éléments extérieurs, mais à l'intérieur reste l'*archéologie de l'être* à étudier pour toucher l'expansion de l'être intérieur.

Cette expansion est un chemin d'intériorité, et est en même temps imprégnée de la mémoire mythique des ancêtres. Entre danse et anthropologie, notre recherche a pour but de faire apparaître l'être profond, enraciné dans la mémoire culturelle des danseurs. Ma chorégraphie *Aruanãzug* de 1999, par exemple, a créé un frôlement dans la rencontre entre cultures, faisant que les gestes migrent de corps à corps. Le résultat chorégraphique compose ainsi l'expression esthétique d'une transformation possible. Ceci n'est pas qu'une brève réflexion à l'appui de cette recherche, c'était le contenu théorique de mon travail de master, *Un Rêve de Rituel*⁹, sous la direction de Mahalia Lassibille et Isabelle Launay. Je souhaite par-là rappeler le fait que cette création sert de fil conducteur au cheminement déjà fait pour connaître l'univers archaïque du Brésil. Elle sert aussi à relier l'étude du geste de l'origine et les questionnements autour de l'expression plus brute de l'être.

Je me suis intéressée aux images de contraste entre les corporéités dites « sauvages » qui sont imaginées par les « civilisés » et le contraire. On pourrait parler d'*exotisme réciproque*. Prenant comme exemple mon propre vécu en Allemagne, où la réception de ma personne est normalement basée sur le présupposé culturel de mon pays, autrement dit, des gens instinctifs. En revanche, au Brésil les gens me voient plutôt comme intellectuelle parce que je vis dans le monde Européen. C'est toujours les associations immédiates de « l'appareil formateur¹⁰ » qui conduisent à fabriquer des clichés de soi-même et d'autrui.

⁹ Disponible sur le site Université Paris 8, 2015. Voir partie 1, note 29.

¹⁰ Arménien en France, George-Ivanovitch Gurdjieff [1877 ? – 1949] était un créateur de pensées mouvantes de notre histoire. Celles qui ont influencés différents champs de savoirs. Sa biographie raconte et nous fait comprendre ce qu'il a nommé « Le travail sur soi ». Voir partie 1, p. 54, note 82.

C'est ce que l'on a pu constater dans les échanges artistiques, d'une part des chorégraphes français qui sont allés travailler en Afrique, d'autre part des Africains qui viennent travailler avec les danseurs européens. Par cela, la création scénique expose l'altérité à travers les auteurs de concepts *hybrides*, en les prenant comme *propagande des appels de soi*. C'est le « soi engagé » des artistes contemporains qui transfèrent leurs pensées artistiques dans d'autres champs d'activité : prisons, hôpitaux, écoles, *favelas* et micro régions vulnérables au bout du monde.

D'un point de vue pratique, les artistes en viennent à confondre la création esthétique avec l'art-thérapeutique. Dans divers champs professionnels (psychiatrie, neurologie, sociologie, etc.) se composent des partenariats avec des artistes venant de tous les domaines. Il y a même des artistes qui sont persuadés d'avoir le pouvoir d'ouvrir *quelque chose* chez l'autre, qu'il soit acteur, danseur ou pas. D'un point de vue théorique transdisciplinaire, se créent de nouvelles pistes de réflexion pour l'avenir. Mais, elles celle-ci deviennent vite obsolètes du fait de la rapidité des changements accélérant les mouvements de pensée. Mes réflexions m'entraînent à agir *dans et avec* les stratégies qui sous-tendent l'esprit *quichottesque* : « nous allons refaire le monde ! »

D'ailleurs, je m'intéresse pour un système ouvert, qui puisse réagir inévitablement à l'énorme diversité des nouvelles esthétiques émergentes. Ma préoccupation artistique est de connecter, déconnecter ou reconnecter les techniques et les langages scéniques, avec la problématique du sensible, dans un monde déshumanisé et obscur, pour développer le sens critique dans les nouvelles générations. J'ai été touchée par le *tanztheater* de Pina Bausch. Ses œuvres sont des mise-en-scènes chorégraphiques pleines de chaleur, les gestes du danseur expriment les multiples couleurs des caractères humains, contextualisant les états émotifs du corps dans une société poussée vers la fonctionnalité et l'efficacité qui rejette la fragilité de l'être. Les multiples courants de la danse contemporaine ont bousculé les concepts traditionnels de la danse en lui donnant des vêtements nouveaux, tentatives de l'originalité inachevée. Cela va former un bouillon épais de nouveaux essais à la fin du XXe siècle en entrant dans le présent millénaire. Les créations qui brillaient le plus ont apporté un caractère innovant.

Pour une pédagogie de la transformation

« Depuis peu, notre monde naturel a été remplacé par un monde artificiel de villes, de trains, d'avions¹¹. » Alain Berthoz refuse l'esthétique qui appauvrit le cerveau biologique et sa flexibilité. Il explique que le sens du mouvement est inséparable de la perception. Les recherches actuelles montrent que nous avons un cerveau répandu dans tout le corps avec le plaisir du mouvement. De plus, la crise du sujet comme symptôme qui - en suscitant des changements dans tous les niveaux de notre société mondialisée - vient manifester un espoir pour « retrouver l'humain dans l'humanité¹². » À quoi servent les savoirs s'ils n'éveillent pas le désir de changement ?

Je me suis alors décidée à travailler l'*archéologie de l'expression* entre ces deux concepts de *corps sauvage* et *corps civilisé* pour briser des préjugés en ce qui touche l'expression de soi. Pour poursuivre ma recherche, il m'a fallu *foncer dans le brouillard* pour la construction d'un espace dédié à la transmission, recherche et création. Il a fallu me confronter à la complexité identitaire de la zone rurale du Piauí mais inspirée par l'espace atemporel des scénarios rupestres de la Serra da Capivara. A la suite de plusieurs voyages, pour maintenir la recherche pédagogique de la danse avec la jeunesse, il m'a fallu sauter de l'hiver en Allemagne et me retrouver dans la chaleur du *sertão*.

L'art est par nature transdisciplinaire. Mes expériences artistiques m'ont fait comprendre que l'énergie de la création aide à assouplir la frontière entre disciplines. Persuadée d'en faire une riche congruence de ressourcements de différents domaines de la connaissance dans le réseau scientifique de la FUMDHAM, sans savoir ce que cela donnerait, je me suis mise à songer aux perspectives d'une pédagogie de transformation avec ce que j'avais découvert là-bas.

Peu à peu le projet *Pro-Arte Fumdam* s'est mis en route. Nous avons fondé ce projet-modèle en tant que programme inter-artistique (danse, musique et arts plastiques) de caractère aussi transdisciplinaire en art-éducation, en accordant à l'écologie une importance capitale. Ceci est arrivé au moment de la crise structurale due à la rupture des moyens qui avaient assuré le fonctionnement des écoles de la FUMDHAM. En revanche, en 2002 le *Pro-Arte* a été sélectionné parmi les trente deux

¹¹ Alain Berthoz, *Le sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 2013, p. 278.

¹² Par René Kâes à la fin du colloque « Malaise identitaire et dé-institutionnalisation », de l'Université Bourgogne Franche-Comté-UFR SLHS, organisé à Besançon par la MSHE Ledoux du 14 au 16 janvier 2016.

projets, les plus engagés et originaux en art-éducation au Brésil et a obtenu le prix *Cidadão 21 – arte* de l'Instituto Ayrton Senna à São Paulo. Cette collaboration nous a apporté une aide financière et aussi un échange avec la diversité des projets culturels d'autres régions. La réussite d'un travail en art-éducation se produit lorsque la cause qui nous brûle et que nous proposons de vivre, porte, avant tout, une raison profonde pour nous-mêmes.

Chaque contexte pédagogique doit justifier ses propres méthodes et stratégies. Et, pour élargir l'expérience entre *mémoire* et *création*, l'idée m'est alors venue de créer le Festival Interartes¹³ s'enchevêtrant avec la cause pédagogique. J'essaierai de donner ici un exposé synthétique de ce que ces années de pratique sur le terrain ont apporté pour l'idéalité du sujet et le contenu de cette thèse.

En quoi est-ce que mes expériences artistiques ont pu apporter au *Pro-Arte* Fumdam ? Cette question était au centre des enjeux pédagogiques mais la question serait plutôt de *comment* faire le pont entre ces deux mondes ? L'écart symbolise et crée des liens pour me (ré) enraciner dans ma culture d'origine. Et comment travailler l'écart pour diminuer l'abîme entre les êtres humains ? Je me suis rendue compte de ma double *Seele* (*âme*), du fait que l'*archéologie de l'expression* suscite l'importance de construire l'inter-culturalité en échangeant *le différent et le semblable*. Ce ne serait pas la question d'inventer une nouvelle méthode pour travailler la danse comme axe du concept pédagogique, mais d'adapter ma connaissance à la connaissance d'autrui.

En effet, danser implique vitaliser le corps qui est alors l'espace axial, l'organe d'activation des sens dans un processus de changement d'attitude qui commence face à nous même. L'intersection entre l'art et la science a été le moyen de connexion avec de nombreuses connaissances qui se développent ensemble. L'archéologie, l'anthropologie visuelle, l'histoire, la géologie, l'ethnologie, l'écologie et les plantes médicinales, toutes les disciplines dialoguent avec le cadre inter-artistique du *Pro-Arte*, un vrai potentiel pour activer le développement humain.

Tout au long de mes recherches de création, l'activité pédagogique interagit dans le processus¹⁴. L'enseignement a toujours été l'espace sacré, c'est-à-dire privilégié pour la recherche dans le terrain psychocorporel, aussi bien que pour un

¹³ Voir le film 2, cf. clé USB en annexe.

¹⁴ Entre transmettre et être en scène, il y a un transfert d'expériences qui joue un rôle vital pour les deux activités.

questionnement du corps-sensoriel. Soit l'acteur, le danseur ou le mime, ce qui doit être au centre de l'enseignement, concernant les langages corporels, c'est l'être humain avec l'élan individuel et relationnel de l'expression. Une expression qui soit multiple dans la possibilité de représenter une *esthétique de transformation* de l'Un (self) en mille figures.

C'est un approche de « l'art comme véhicule¹⁵ », donc pour l'épanouissement de l'être, en cherchant à mettre en valeur son contexte éco-culturel. Le transfert de connaissance, qu'on souhaite faire dans le domaine du corps scénique va susciter trois principes pédagogiques :

1. L'économie d'information, considérant que l'élève porte déjà dans son imaginaire la graine .
2. Des spéculations théoriques et méthodologiques qui dépassent l'intérêt des catégories et des langages. L'intérêt c'est d'inspirer l'acteur-danseur vers l'invention de son geste légitime. Néanmoins, nous pouvons observer comment une catégorie inspire l'autre pour constater le potentiel du croisement des techniques. L'acteur-mime, avec son caractère dramatique, devient très expressif quand il capture la mouvance d'évasion de la danse.
3. Encourager l'acteur à donner du poids à son geste, pour qu'il puisse posséder les outils théâtraux ; pour qu'il arrive à rassembler la force de ses émotions dans une attitude. Qu'il soit l'acteur, le danseur ou le mime, ce qui importe et qui doit être au centre de l'enseignement concernant les langages corporels, c'est l'être humain et la singularité de son histoire.

Ci-dessus les spéculations théorico-méthodologiques dans le champ de la création, la dynamique entre l'apprentissage et l'enseignement produisent des moments symptomatiques de fusions intenses des langages. *Je m'interroge comment ces transitions apportent des expériences profondes ? Quelles sont les symbolisations qui se font par le corps qui brisent les limites dans son intériorité ?* Lorsque l'on enseigne la danse et le mime se construit un répertoire des gestes. Les exercices basés sur les verbes d'actions (pousser, étirer, tomber, sauter, tourner, arrêter, monter, etc.) sont à l'origine de la pensée corporelle, selon Decroux et Marceau, ils sont bien centrés sur le travail technique du mime, et c'est pareil dans la danse. Il est naturel que chacun puisse trouver sa façon d'être, pour construire un *lien circulaire* entre la technique et l'expression des gestes et des mouvements.

¹⁵ Empruntant du travail de Gurdjieff, nous y reviendrons.

À la recherche du corps vital : la présence

L'art s'intéresse aux multiples visages et à l'unicité de l'individu. La plupart des artistes se déplacent du cadre *normal* de vie en raison de l'instabilité et des changements propres aux circonstances du métier. Je me situe dans ce cas-là et à mon avis, pour générer un nouvel ordre interne dans notre être, soit sur la scène ou dans la vie, *l'on fortifie la lumière intérieure dans les déséquilibres*. Chaque changement demande de notre vitalité et augmente l'état de présence. En travaillant artistiquement avec des professionnels ou non, mon intérêt c'est d'une part, de réunir le corps à l'âme en élaborant sa perception à chaque geste et d'autre part, de réveiller l'aspect unique de la présence que chaque individu apporte en soi.

Pour rendre concret ce que je viens d'exprimer, il est nécessaire de mettre l'accent sur l'épisode de la recherche en création et transmission dédiée à la jeunesse *capivarense*¹⁶, impliquant sa vie quotidienne et la reconnexion avec l'imaginaire des ancêtres. De 2001 à 2004, les démarches entraînent une spirale de retours vers la source (*lieu-dispositif*) de l'étude, *l'archéologie de l'expression*, en rajoutant l'exigence de mise en place des nouveaux enjeux de l'enquête de terrain entre *mémoire* et *création*.

Au sein de l'instabilité des transformations sociales au Brésil et dans le monde, *je défends le sentiment de l'origine comme une force magique, inépuisable pour mettre en scène une forme de présentification de soi*. Et, à travers la danse, on cherche les valeurs humaines en collaboration avec le corps intuitif, qui vient interagir avec la recherche autour des scénarios rupestres. Autrement dit, la problématique de *reprise* et *passage* du geste s'étend au corps que nous appelons le *collectif capivarense*. Se crée ainsi un mouvement d'émanation de l'expression, de manière à redonner à Serra da Capivara « la vérité qui s'exprime, la chose exprimée, l'expression même¹⁷. »

J'ai constaté déjà à cette époque que la violence dans les médias réverbère et modifie aussi le caractère humble de la jeunesse de Serra da Capivara, facilement manipulée pour obtenir désespérément une forme d'identification et de participation dans le contenu de son temps. J'ai réalisé, pédagogiquement, que les questions existentielles peuvent stimuler des qualités originales, selon les paramètres :

¹⁶ J'invente ici ce mot pour ceux qui sont natifs de la région de la Serra da Capivara.

¹⁷ Gilles Deleuze, *Spinoza et Le problème de l'expression* [1968], Paris, Éd. de Minuit, 2002, pp. 154-155.

1. Travailler la danse contemporaine, présuppose que l'univers ludique du mouvement soit inhérent à l'organicité de la vie.
2. Axer l'attention sur les scénarios rupestres, allume des pistes pour réfléchir et pour obtenir des réponses à la cause du corps vital.
3. L'intervention de la danse montre que les périodes condensées des ateliers, étroitement liés à la recherche de l'expression du geste *capivarense*, ont affecté positivement le milieu social.
4. Entre présence et absence, le processus de transformation se fait, soit dans l'intensité des ateliers, soit pendant les intervalles. Parce que durant l'absence il y a toujours la tension de l'engagement du groupe, qui se développe non seulement à cause de l'apprentissage de la danse mais en raison du protagonisme dans la création.

Le grand bonheur de travailler la danse avec ce corps *paysan* naturellement vital, c'est-à-dire dépourvu de techniques, *c'est qu'il apporte des traces qu'il ne connaît pas*. En revanche, il n'est pas libre d'images préconçues. L'imposition de la télévision est notamment un moyen de divertissement culturel, mais la découverte de la danse et l'évènement de l'amphithéâtre Pedra Furada a déclenché le désir de la créativité. Je rejoins la logique de Deleuze pour soutenir que l'évènement idéal est un ensemble de singularités.



Fig. 154. Pratique de danse dans le site Boqueirão da Pedra Furada – PNSC, 2001-2002. © Archives *Pro-Arte* Fumdham.

On constate que, dans l'environnement naturel, l'être humain est plus détendu, il est plus facile d'éprouver une certaine plénitude de vie que dans les grandes villes. Par

exemple, nous pouvons rire de nous-mêmes, promouvoir l'intimité qui peut se créer à travers des choses apparemment *triviales*. *L'art n'impose pas un discours, mais ouvre plutôt quelque chose d'intime dans notre être ambigu.*

D'un point de vue pédagogique, dans ce monde ludique de la Serra da Capivara ma recherche s'est intéressée à l'organicité esthétique du geste, à son caractère ontologique d'autoreprésentation. Les élèves aux ateliers de danse constituaient un groupe de différents âges (enfants et jeunes), se connaissaient tous et rassemblaient la grande famille des habitants, notamment ceux de la communauté Sítio do Mocó¹⁸, située sur la voie d'entrée principale du national.

Comment mesurer mon désir de faire épanouir les talents naturels ? Effectivement, la réception de la danse était là. Est-ce qu'il faut apprendre à danser ? Pour répondre à cette question, mettons en valeur une brève analyse du contenu de la recherche qui entrelace transmission et création, prenant en charge l'imagination du mouvement et la nature¹⁹ de l'être :



Fig. 155. *Idem*. Andressa ouvre ses bras avec toute une conscience d'être-là.

1. Les stratégies pédagogiques cherchent à sensibiliser la voie expressive du corps, sans imposer des concepts et des techniques. La maîtrise commence quand on se rend compte d'une difficulté. La technique est alors là, dès que le corps tient à manifester les gestes inhérents à la présence.
2. L'expérience de l'improvisation ouvre des portes pour élargir la présence et stimuler l'analyse du mouvement qui est un canal pour le développement de l'art de la composition. De plus, improviser suscite la confiance de l'interprète dans le mouvement pour tenir compte de ce que fait le corps et souligne également la nécessité de rester ouvert.
3. Travaillant simultanément sur l'attention et la mémoire, les improvisations retiennent l'intérêt pour le corps, qui parfois « ne sait pas quoi faire ». Ces moments de doute stimulent la qualité de l'écoute, du regard, des sensations ; et avec les réactions mimétiques les corps montrent les motifs scéniques qui se produisent avec une nouvelle perception de l'espace et du temps, c'est-à-dire une temporalité extra-quotidienne. Celle-ci permet de comprendre qu'il y a toujours une partie de nous qui recueille les impressions de ce que nous aimons ou pas. Tout le travail créatif implique de sélectionner et collecter.

¹⁸ Voir partie 1 [fig. 4, 5] et dans les annexes p. 419 : Les entretiens et Articles (notes de terrain, 2016).

¹⁹ Considérant le point de vue anthropologique de Philippe Descola, *nature et culture* marchent ensemble.

4. Exploiter plus largement la corporéité dans l'expression d'altérité, pour forger un nouveau type de geste. L'apprentissage de différentes techniques de la danse et du mime - sans restriction pour utiliser aussi la parole et les sons du corps - stimule l'organicité. Sachant que par la voix s'expriment diverses dynamiques du mouvement en tant qu'expression d'être.
5. Considérer la danse comme véhicule de l'être dans son ensemble : émotionnel, instinctif, sensoriel, intellectuel et spirituel. Le travail va ouvrir la capacité de garder *l'attention divisée* pour observer ce que se passe en nous et, en même temps, être en rapport avec l'autre. Savoir être présent à répéter les séquences de mouvements, à recueillir en sélectionnant, enfin pouvoir vérifier mes propres excès.
6. Elaborer des exercices basés sur des métaphores pour déclencher l'imagination créatrice dans les mouvements et les gestes. Ils favorisent l'observation critique et plus fine dans les relations, qualifiant l'espace créatif. Encourager le corps à *proposer* et *recevoir* les influences de la pensée dans le flux du mouvement qui augmente la présence. Dans les séquences de danse émergent généralement des attitudes corporelles inspirées des activités quotidiennes et qui soulignent l'expression du type paysan.

Je précise qu'il ne s'agissait pas d'inventer une méthode spécifique pour ce contexte *capivarense*. J'ai adapté certains des codes indispensables dans la transmission du contenu artistique, pour développer avec eux (les élèves du *Pro-Arte*) un sens commun d'analyse expressive du geste et les liens avec les scénarios rupestres. Le fait qu'ils interprètent leurs propres compositions de gestes – basés sur l'imaginaire de leurs propres caractères – fut une source immédiate pour stimuler le corps à danser. Ils ont rapidement développé leur pouvoir d'agir. J'ai mis l'accent sur le besoin de libérer le corps de l'image stigmatisant de l'inertie *nordestina* qui pèse sur leur destin.

La découverte du corps est associée à l'espace qu'on aime, c'est-à-dire que le corps forme les mouvements dans l'exploration consciente de situations dramatiques qui sont liées au monde affectif de chacun. Par exemple, le rythme du *forró*²⁰ est intrinsèque au corps *nordestino* et pourtant il aide à faire la traversée vers ce corps plus archaïque, tout en gardant le pouvoir de s'inventer. *Alors, les scénarios rupestres ont été le dispositif pour tirer les ficelles de l'imaginaire archéologique des gestes.*

Le pouvoir d'incarner l'imagination est naturel chez les enfants. De plus, pour nous tous, travaillant dans le site de la Pedra Furada, où se passent des choses incroyables, c'est la pure inspiration. À ciel ouvert, souvent les oiseaux et les animaux venaient regarder et écouter ce qui se passait. Par exemple, observer l'*urubu rei*

²⁰ Ce genre de musique brésilienne est rattaché à une danse venant du métissage entre le caractère tellurique de la culture des Indiens et les mélodies portugaises. C'est une musique typique du nord-est du Brésil, par ailleurs de plus en plus connue dans le monde, par exemple le festival de *Forró* à Stuttgart, [en ligne] disponible sur : <http://forrofestival.com> [consulté le 14.01.2017].

(sarcorampe roi), un oiseau rare qui du coup venait se placer sur les rochers pour peut-être participer avec nous, profiter de la musique et la joie de la danse. Les *andorinhas* (hirondelles) faisaient leur rituel sur des mélodies de Bach, c'était une présence spéciale pour notre recherche d'intégration de l'homme à son habitat. C'est une façon effective d'apprendre à transformer la figure humaine en changeant le poids du corps. Parce que chaque animal offre à notre aperçu corporel une véritable expérience pour l'activation de la fonction mimétique. Cela stimule des rythmes nouveaux, articule les expressions du danseur/acteur dans les attitudes, pour mieux comprendre les lignes de contrastes dans les mouvements. Cette interaction entre l'homme et les animaux est très présente dans les scénarios rupestres, montrant une forme ludique de mise en rapport entre les ressemblances et les différences.

L'approche scénique d'*archéogestes*

A travers la recherche archéologique sur le terrain m'apparut la notion d'*archéogestes*, que j'explique *par creuser la voie esthétique du geste primordial*. La transdisciplinarité du contenu pédagogique se met en rapport avec l'environnement scientifique de la FUMDHAM. Afin de renforcer la relation des êtres humains avec la nature un processus de changement rend visible les effets de l'art. Le *Pro-Arte* vient redonner la trace de la mémoire à travers la création d'un portrait de symbolisation des expériences vécues corporellement. *Cette recherche que j'avais faite dans mon propre corps pour le solo CAPIVARA s'étend au collectif capivarense.*

La cohérence entre *mémoire* et *création*, s'aligne sur une méthodologie en recherche à trois dimensions : apprendre à être, apprendre à connaître, apprendre à faire ensemble.

1. L'apprendre à être dans la danse conduit à l'art de la présence. En collaboration entre la pensée et l'énergie du corps, aiguïser la force vitale et l'élégance instinctive. Le principe de ce travail est de valoriser l'être humain en lui permettant la découverte de son corps, d'intégrer l'affectif essentiellement dans l'expression et le langage.
2. Apprendre à connaître aide à se débarrasser des mécanismes et des contraintes de gestes inutiles, pour communiquer de façon immédiate et sensible avec le monde. Cela implique de travailler avec le naturel ou l'organicité qui est *condition* pour libérer l'identité vers une plénitude psychophysique, conduisant à une prise de conscience de l'utilisation du corps sur la scène et dans la vie quotidienne.
3. Apprendre à faire crée l'autonomie et la spontanéité de la qualité du mouvement et du geste, et par conséquent, favorise plus d'intégrité expressive, plus de respect vis à vis de l'autre pour garantir l'autodéfinition dans le processus de création. La danse fait appel au sens de la communauté afin de répondre à l'individualité des émotions et de l'intellectualité de chacun. Respecter les particularités du contexte social est le premier pas vers la poursuite de l'équilibre des relations. Savoir faire génère la confiance et l'éveil du sens de précision face à soi-même.

Les cours de danse ont stimulé le développement physique et intellectuel dans l'apprentissage des différents styles et techniques, y compris les traditions populaires. C'est ce qui favorise l'appréciation de la diversité de l'expression dans les improvisations. Il m'a fallu choisir le chemin le plus court pour articuler le nerf de la perception intra-sensoriel et l'écoute réciproque. Lorsque je bouge, j'écoute les vibrations du mouvement en mon corps et comment ceci engendre la vibration dans le groupe. Je ne voulais pas limiter le regard des élèves qui sont déjà dans un milieu précaire. Pour cela j'ai mis l'accent sur la diversification comme mode d'apprentissage, en leur présentant des films²¹ de plusieurs compagnies de danse pour élargir les moyens créatifs de composition d'images visuelles ; pour la perception de l'espace, d'expression du mouvement et du geste comme manifestation de l'expérimentation de ressources.

Les recherches dans les sites archéologiques ont été significatives pour cette nouvelle génération qui, même vivant là-bas, ne savait pas beaucoup sur leur trésor culturel. Les scénarios rupestres ont été un moyen de plus pour leur auto-compréhension, parce que cette génération a pu revisiter le passé que les grands parents racontaient sur l'homme des cavernes. On a pu alors voir le futur avec une autre perspective car la danse montrait que tout pourrait être possible.



Fig. 156. *Pacto Renovado*, par les élèves du *Arte*, Festival Interartes, 2004. © André Pessoa.

« Faire de l'art c'est priver un geste de son retentissement dans l'organisme, et ce retentissement, si le geste est fait dans les conditions et avec la force requises, invite l'organisme et, par lui, l'individualité entière, à prendre des attitudes conformes au geste qui est fait²². »

²¹ J'ai constaté que les élèves avaient la capacité de mettre en évidence les éléments de ressemblance et les différences entre les styles de danse selon la diversité des films exposés, et aussi ce que serait le différentiel de la danse qu'on était en train de créer.

²² Antonin Artaud, *Le théâtre et son double* [1967], Paris, Gallimard, 1981, p. 125.

Mais, l'exploitation de la danse sur les sites archéologique a été malheureusement limitée à cause de la difficulté matérielle de transporter le groupe. On parle ici des grandes distances pour se rendre d'un lieu à un autre avec des passerelles donnant accès aux abris sur les rochers qui sont aménagées pour recevoir les visiteurs. À chaque voyage, c'était une aventure inoubliable pour nous tous, provoquant des *insights* suffisants pour la reconnexion avec la mémoire du silence des ancêtres. C'est à partir de ces visites que cette génération s'est appropriée le rôle d'acteur et d'auteur dans la création des chorégraphies : *Flight, Fantasia rupestre et Pacto Renovado*²³. Le discours de transformation sociale se travaillait dans la double dimension, individuelle et collective, en même temps que se construisaient les nouveaux gestes. Ceux-ci étaient le miroir expressif du discours de l'ensemble, en cherchant à agir sur leur propre monde changeant.

Nous avons construit un répertoire de mouvements autour du corpus des *archéogestes* rupestres. C'est justement dans ce travail que le regard devient exigeant, d'une part en capturant les figures rupestres et d'autre part, en étant capturé par l'image qui fait rêver. Pour stimuler le travail sur la *reprise* et le *passage* des *archéogestes* dans la plasticité de la danse, je revenais à la notion que Marcel Marceau appelait *dédoublement de soi*. J'ai inventé des exercices pour faire comprendre comment la création a besoin de distance: d'une part il y a le travail du peintre et de l'autre la peinture. Déconstruire ou reconstruire la narrative-visuelle des *archéogestes* suscite d'en faire jouer le corps du présent, protagoniste de l'esprit primordial de la recherche; d'engendrer une extension de la mémoire de la danse inscrite dans le rupestre Serra da Capivara.

Les contenus thématiques des chorégraphies ont été induits par les images de référence affective et les réflexions de chacun. La reconnexion avec cette source d'*archéogeste* stimulait le désir de retrouver la sensation de son propre corps. D'ailleurs, c'est le propos d'Artaud sur le phénomène du double dans « l'expression vraie (qui) cache ce qu'elle manifeste²⁴. » Retrouver *ce vide réel de la nature* qui fait la pensée s'exprimer pleine d'un silence charnel. Ceci s'exprimait dans la confrontation

²³ Voir film 2 et 3, cf. clé USB en annexe. Ce n'est pas le cas de faire une description de ces créations, mais il faut mettre en valeur comment celles-ci ont constitué une étape privilégiée de cette recherche au sein du collectif *capivarense*, quand une sorte de laboratoire de nouveaux gestes se mélange aux scénarios rupestres. Ces archives vivantes de la mémoire dans les sanctuaires de pierres n'étaient pas dénaturées (abîmées) par le paysan, habitant dans les sites archéologiques jusqu'à l'arrivée de l'exploitation scientifique.

²⁴ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, op.cit., p. 110.

par mimétisme entre danseurs, les amenant vers l'élaboration d'une forme expressive et aussi d'une richesse imaginative. J'ai insisté sur l'importance de travailler le regard et les différentes manières de percevoir l'énergie de nos sens, pour qu'elle soit liée à la pensée.

Et comment l'instinctivité peut-elle produire une mémoire tandis que le processus d'énergie se crée dans la danse ? Je m'interroge sur ce que Marceau appelait très souvent « énergie plastique²⁵ » qui est l'origine de la force motrice (mécanique) et qui diffère de l'automatisme.

L'apprentissage du mouvement fait des allers retours entre *perception* et *motricité*. Entre les deux, le mouvement émerge, donc perception, sensation et motricité sont inséparables. Merleau-Ponty parle du corps comme « véhicule » de la perception et la motricité « ambiguë²⁶ ». L'aperçu est un phénomène affectif mais aussi intuitif. Pour qu'on puisse apprendre des gestes, il faudrait travailler sur la décomposition des parties du corps comme un *palimps(g)este*²⁷ vivant, ce qui fait développer l'attention en opposition aux automatismes figés dans les habitudes de notre coordination corporelle. Si l'on apprend un mouvement dans sa totalité, rapidement il devient une habitude. En revanche, quand on reprend le même geste, en décomposant le mouvement, il y a un effet de rupture dans la fonction psychomotrice qui permet de *ré-originer* le geste à chaque fois qu'on le répète. Car la répétition n'est pas une opération industrielle mais artistique, c'est-à-dire créative, sensible. C'est ce qui constitue alors la base d'un travail de création pour aboutir à une condensation poétique à la mesure de laisser la trace du geste d'abord dans la mémoire du corps de l'acteur et après la faire vibrer dans la mémoire d'autrui, le public.

D'ailleurs, c'est dans le processus chorégraphique qu'on peut le mieux comprendre et apprendre tout ce que je viens d'expliquer. En plus, le sens naturel de l'autodiscipline se crée durant le travail de création, car le corps se montre engagé dans les choix esthétiques, surtout si le contenu est indissociable de l'histoire culturelle. Comme le montre le processus de création de *Pacto Renovado*²⁸, l'œuvre chorégraphique représente une expérience de créer ensemble. Une sorte de fiction sous

²⁵ Marceau considérait que l'expression est à l'origine d'un phénomène de plasticité sensitive du corps selon un devenir constant. Connaître les oscillations d'états corporels amène à saisir la corporéité. Cf. Cahier de notes du cours de Marcel Marceau, École de Mimodrame de Paris 1983-1986.

²⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* [1945], Paris, Gallimard, 2013, p. 402.

²⁷ Terme employé dans la partie 1, p. 80.

²⁸ Inspiré du récit conçu par Anne-Marie Pessis.

forme de dialogue entre les ancêtres et l'homme du présent, en problématisant les enjeux de déséquilibre écologique et le risque de pérennité des scénarios rupestres. Le fait d'adapter le récit, afin de développer la dramaturgie du chorégraphique, a intensifié le propos de fusion entre *mémoire* et *création*²⁹. C'est le processus de création qui nous apprend à faire des choix pour construire les idées, en même temps que s'opère une déconstruction. Fayga Ostrower renforce ce propos en disant « *todo construir é um destruir*³⁰ », que je traduis par « chaque construire c'est un déconstruire ».

L'échange inter-artistique dans le *Pro-Arte*, notamment avec Cristiane Buco et ses élèves (musique et chant), délimite une mise en action avec le *collectif capivarense* de la danse. La conception visuelle (scénario et costumes) a également engagé toute la communauté dans la production. Le but de faire une première pour le grand public du Festival Interartes a incité tout le monde à incarner l'acte de créer. Je suis intéressée par la force de l'esprit qui dégagait dans les gens des nouvelles puissances en distribuant leur énergie, les sens, en modifiant leur appréciation avec une attention davantage dirigée vers l'œuvre et sa réception.

On pouvait pousser l'expérience de danse contemporaine, en revanche en s'intéressant à la problématique du corps archaïque, il ne fallait pas charger ce travail de conceptualisation. L'expression du mouvement doit libérer le mental, faire jaillir la vitalité de la présence, comme un brouillard intense qui s'approprie le physique pour affirmer l'esprit. On peut mener les jeunes et même les enfants à cette finalité intellectuelle, mais en les situant dans le jeu ludique, pour ainsi relier l'apprentissage de vie en société et révéler les valeurs intrinsèques de l'art.

Dans le cadre de la formation, nous avons intégré aussi la capoeira, *maculelê* et *samba de roda*³¹ par Jack Voador, qui a créé un lien immédiat avec la jeunesse *capivarense* et beaucoup contribué à la désinhibition du corps. Par ailleurs, la capoeira a enrichi l'étude du mouvement dans notre recherche chorégraphique. L'autre importante coopération est venue du professeur de danse classique, Nezinho, un expert aussi de danses de la culture populaire de la région, par exemple le *Bumba-Meu-Boi* et

²⁹ Voir les entretiens des élèves du *Pro-Arte* dans l'annexe.

³⁰ Fayga Ostrower, *Criatividade e processos de criação*, Petrópolis, Vozes, [13a. Edição], 1999, p. 26.

³¹ *Maculelê* est une manifestation dansée du métissage de cultures : indienne, africaine et portugaise, comme une sorte de procession allégorique soutenue par un rythme cadencé. Et la *samba de roda* est l'apprentissage de plusieurs pas de samba.

le *Reisado*³². Les élèves assimilent comme une éponge, surtout la rigueur des postures. Le propos était de stimuler également le corps instinctif et le corps rationnel. Les jeunes et les enfants de Serra da Capivara appellent la danse : le *ballet*, d'après les images télévisées. En revanche, l'expérience avec la danse classique nous a montré que la majorité des élèves se sentaient mal à l'aise, car ils disaient que cela « n'est pas la danse du corps ». On peut comprendre qu'ils ont comparé avec les cours de danse contemporaine, selon la méthode que j'ai essayée par le sentiment du corps identifié à la terre, la fluidité et la liberté expressive. Ce qui me montrait aussi l'importance anthropologique de soutenir le potentiel vivant de leur nature.

L'expérience esthétique comprend aussi l'éthique, ceci implique de respecter les interprétations de chacun, sans accentuer les clichés culturels et faux mythes. Dans les cours de danse classique ainsi comme les cours de danse contemporaine, les enfants dansaient pieds nus sur la terre ou parfois sur le sol de ciment, mais presque toujours à ciel ouvert. L'atmosphère du travail corporel devait s'adapter et jaillir dans la réalité qui se présentait sur le terrain.

Forger une corporéité « sauvage » pour la scène

La découverte des gestes dépend de l'empathie. Dans un contexte, essentiellement affectif, les improvisations collectives – selon la cosmologie du corps *capivarense* – faisait appel au sentiment d'appartenance. Ce qui est très fort dans cette région du Piauí. Alors, la danse devenait un facteur de fierté. Les visiteurs sont attirés au Parc national à cause de la richesse archéologique, c'est-à-dire le tourisme culturel. Mais, le fait de travailler la danse sur le plateau de l'amphithéâtre au site du Boqueirão da Pedra Furada–BPF a installé une sorte de rituel de vie en opposition avec l'image tragique de la caatinga sèche.

L'énergie du corps sauvage s'épanouit peu à peu et la forme correspond à l'ambition dynamique des images sensorielles de la danse appelée contemporaine. Confronter les clichés autour du corps brut du *nordestino* a ouvert les perspectives anthropologiques pour repenser comment un cliché se transforme en esthétique. Voir

³² Mon enfance a été enrichie par cette source ludique d'où je tire toujours des images-souvenirs. L'écrivain brésilien Mário de Andrade considère le Bumba-Meu-Boi et le Reisado comme « danses dramatiques », car dans le caractère de l'évènement populaire il y a, à la fois, le jeu des personnages et la danse. Cf. « À la recherche du bœuf : Analyse du Bumba-Meu-Boi » par Michel Simon, in *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 1974, pp. 133-159. [En ligne] disponible sur : http://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1974_num_22_1_1932 [consulté le 18.01.2016].

la trace du passé migrer dans le présent incite à reconstruire la notion du corps sauvage avec les acteurs *capivarense*. Ces protagonistes montrent l'état de fracture de l'identité culturelle, y compris les distorsions. J'ai choisi de m'intéresser à recoller les fragments d'identités à travers la mémoire corporelle. *Lorsque le corps est guidé par l'esprit, la technique joue de manière à devenir une sensation charnelle.*

De même, fonctionne la qualité fluide des gestes chez les Indiens Karaja, recréés dans le rituel des *Aruanã*. Ils adaptent l'esprit métaphysique à l'organique du rite de passage donnant un aspect mythique au collectif. On dirait : *l'art conceptuel versus processus d'incarnation*. Ceci fonctionne en tant que création de soi : dans les flux qui symbolisent *être emporté* par le mouvement, avec confiance en son propre axe sur l'axe de la terre.

J'ai développé des exercices en cercle, donnant une forme de rituel à une *pédagogie interactive*. Dans un grand cercle, silencieux, on se regarde franchement. En articulant la disponibilité du corps à l'écoute du silence, la présence dans l'être sauvage s'extériorise; les bruits inutiles s'arrêtent donnant place à une expression nouvelle. Chacun a fait un geste qui a été assimilé et répété par le groupe. On apprend à se connaître par l'expression du geste, Marceau m'apprit que « le vrai geste naît du silence, mais le silence n'existe pas, il faudrait alors le créer. »

C'est pourtant *une méthode qui réorganise les sens, en cherchant à rassembler l'attention et à préparer le corps pour l'entraînement du sensible*. Ainsi, il y a l'espace pour repenser et exprimer ce que chacun porte en soi. L'intérêt est d'harmoniser la diversité des présences, sans discriminer et surtout respecter le corps. À mon avis, la pédagogie doit ouvrir un dialogue avec les différences et les compétences.

S'interroger sur le mouvement qui est inné, c'est-à-dire qui est propre à chaque corps, stimule l'invention d'une nouvelle danse, et la mise en scène de cette corporalité engendre la nature esthétique de la chorégraphie. Étant donné que la méthode de création concernait le *collectif capivarense*, évidemment, elle créait avec eux une consonance avec l'esthétique contemporaine, en priorisant la poétique du contraste, l'immobilité et l'énergie du mouvement.

Le contraste se présente face à mon regard interagissant aussi entre les danseurs professionnels formés par des techniques spécifiques, pour la plupart, leurs mouvements sont imprégnés par la technique qui fini par inhiber la musculature. La

virtuosité dans le mouvement devient *quasi* une artificialité incarnée dans la personne du danseur, une sculpture de telle ou telle technique. Le travail du chorégraphe (dans ce cas) doit s'ouvrir aux multiples corps des interprètes de manière réceptive à tout ce qu'il apporte.

L'archéologie de l'expression s'engage à reconstruire l'organicité expressive du corps en tenant compte des distorsions que les mouvements proposent comme dispositif d'ouverture pour penser à *l'esthétique de transformation* ; pour aller au-delà de la technique et pas nécessairement recommencer à zéro. On parle de déconstruction technique mais à chaque déconstruction il faut en faire naître une autre. On constate que la création apporte le pouvoir inexplicable d'épanouir ce qui se cache en nous. C'est la métamorphose permanente qui s'explique par un phénomène intrinsèque des sens³³, en s'alignant avec ce qui est plus lumineux dans l'acteur-danseur : son pouvoir de modeler la transformation.

Comment les oppositions d'états physiques/émotionnels peuvent favoriser la fabrication du mouvement et de gestes donnant réponse au processus de perception esthétique ? Chacun *est ce qu'il est* dans notre expérimentation, et à partir du brut se compose l'unité hétérogène, comme une mosaïque qui garde l'individualité de chaque partie dans l'ensemble. À propos du sensible et du corps expressif, voici deux notions :

1. La danse est efficace lorsqu'en jouant la nature émergente du corporel on arrive à réunifier l'être à son corps. Ce qui a été l'aspect fondamental du travail sur le plan pédagogique c'est de créer un dialogue tout à fait franc, à travers des exercices stratégiques, nés dans et par la confrontation.
2. Pour dévoiler l'être sauvage dans l'être opprimé, malgré la stigmatisation du contexte social, un travail qualitatif de l'écoute du sentir a été la clé de l'efficacité, en souhaitant exprimer la puissance du corps dans un geste de résistance et d'autonomie.

Et comment conserver la nature de l'être ? Est-ce que c'est ce corps organique qui fait une danse charnelle ? Comme les vagues de la mer, le corps va collaborer avec les flux du mouvement dans lequel gravitent les gestes primitifs. Comme l'on voit le flux des gestes des ancêtres flotter sur les rochers. *Le sentiment de l'origine nous rend conscient du courant de forces qui sont en nous et partout.* Pourtant, ces forces nous mettent en souci du retour à la racine qu'on rejette. Le corps vit maintenant, quand je

³³ Nous reviendrons à ce sujet par la suite.

suis présent. L'avenir sera le corps que j'entreprends maintenant.

La recherche du geste m'a aidée à mettre en valeur, dans la pratique, l'aspect sensible de la création. Dès qu'on cherche à comprendre comment notre corps fait le pont avec la réalité, le besoin d'identification connecte l'intrinsèque à l'extrinsèque. De fait, développer les métaphores expressives donne une compréhension immédiate de la simplicité de l'expression. Tout est dans la simplicité de sentir ce que nous vivons. Les recherches de René Girard sur le désir mimétique et *Notre troisième cerveau* de Jean-Michel Oughourlian sont en résonance avec les nouvelles études de la neurobiologie³⁴, en donnant des preuves que chaque cellule transmet l'intelligence qui se travaille en nous et participe à la performance indivisible de l'organisme. Il faut alors accepter l'altérité comme facteur fondateur pour retrouver la vitalité de la vie et surmonter les barrières culturelles dans les relations humaines.

Alors, forme et contenu constituent l'œuvre du corps esthétique, tout en touchant le côté impalpable du geste. Penser au pouvoir mimétique des *archéogestes* comme agent du monde relationnel et fondateur du moi, signifie que se prendre pour sauvage ne veut pas dire sortir de soi, entrer en transe. Ceci implique plutôt de se *rassembler*³⁵ à son propre être, en d'autres mots, se recentrer sur soi. Les personnes désincorporées sont des organismes sans identités, sans présence. La présence de l'Indien est incarnée dans le présent, dès qu'il crée et recrée le passé, il est persuadé de construire le futur. Revenant à Marceau : « il faut toujours être l'incarnation de quelque chose ».

L'homme rêve de formes correspondant à la réalité sensible où se fabrique la culture. Le *fabricant des figures du bonheur*, le Mime Marcel Marceau, parlait toujours de l'importance de « donner de la volonté aux attitudes par la force d'être soi-

³⁴ Les recherches de Oughourlian s'imbriquent aux études sur les neurones miroirs que l'on considère comme une découverte capitale en neurosciences. Les neurones du cerveau manifestent une activité mimétique. Parce que les phénomènes mentaux sont sensibles au regard qui est capable de voir lorsqu'on observe un autre individu, surtout de la même espèce, en train de faire un geste ou imaginer une action. Cependant les neurones miroirs comme circuits du cerveau créent des *neurones échos*. Le professeur Ramachandran, l'autre autorité de ce terrain, a nommé *neurones empathiques*, ce qui suggère une explication à tous nos échanges interrelationnels, car les phénomènes de préjugés, conflits culturels et aussi l'interaction affective dans la sphère sociale sont faits avec la conscience ou l'inconscience de nos gestes. [En ligne] disponible sur : https://www.ted.com/speakers/vilayanur_ramachandran [consulté le 24.01.2016].

³⁵ Notion que j'emprunte à Gurdjieff à l'origine de la pratique des mouvements qui m'ont fait comprendre l'alignement énergétique qui rassemble les trois dimensions de l'être : physique (instinct et motricité), émotionnel et intellectuel. Bien différent d'une forme posturale imposée, l'alignement est plutôt ressenti à l'intérieur de l'individu, comme un état de détente qui favorise l'*attention-divisée* qui émerge et change la présence.

même³⁶. » Car le mime est une émanation anatomique de la pensée gestuelle. Il faut être assez éveillé pour mimer et danser ce qui vit en nous. Et si la force de la pensée crée les formes gestuelles de la corporéité, il faut donner la grandeur du Soi au geste.

La critique de danse Helena Katz écrit, traduit par moi-même : « Les alchimistes au cours des siècles, ont nommé corps le récipient dans lequel les éléments sont transmutés, probablement dans l'extension de l'idée de transformer la nourriture en sagesse [...]»³⁷. »

Comment la conscience retisse-t-elle l'expressivité du geste ? Parfois l'irréfléchi reflète mieux. Si la conscience de l'œuvre se pense toute seule, parfois l'aperçu est un état sensoriel pur et parfois la matière de la perception s'incarne dans l'animalité et s'imprime comme une courbe des expressions, *lemniscate mystique* de vertiges de l'esprit. C'est là que joue l'animisme en faisant disparaître les conditionnements du corps pour révéler le plus caché.



Fig. 157. [ci-dessus] Scénario rupestre, Toca do Caboclo do Angical [détail], région Serra Branca, PNSC. On voit la manifestation gestuelle par un collectif d'anthropomorphes. © LdoC.

Fig. 158. [en bas] : Marisa dans *Fantasia Rupestre*, inspirée des figures rupestres, par les élèves du *Pro-arte*, Festival Interartes 2003. © LdoC.

La dramaturgie actionne l'émergence du geste comme un fil invisible qui soutient un point de vue sur ce que nous pensons et vivons avec l'œuvre. Parce que le tissu dramaturgique commence dans le corps, notre sujet archéologique est inséparable de l'exercice pédagogique. Une sorte de métabolisation physique se développe par un travail de l'énergie consciente qui interpelle le vaste fond d'émotions de la trace des *archéogestes*.

³⁶ Notes de cours à l'École de Mimodrame de Paris Marcel Marceau, 1983-1986.

³⁷ Helena Katz, *Um, dois, três, a dança é o pensamento do corpo*, Belo Horizonte, FID Editorial, 2005, p. 107 : « Os alquimistas, durante séculos, chamaram de corpo ao recipiente onde elementos se transmutam, numa provável extensão da propriedade do corpo humano de transformar comida em sabedoria. »

Ce qui m'a impressionné c'est comment les acteurs *capivarense* avaient rapidement mémorisé le contenu des gestes collectés et réintégrés à l'esthétique du

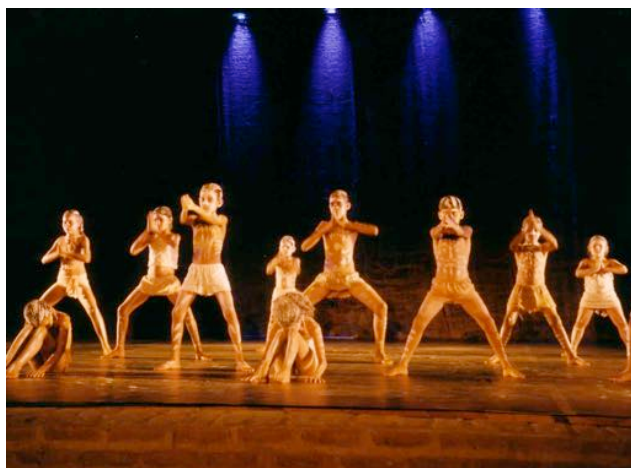


Fig. 159. *Fantasia Rupestre*, par les élèves du *Pró-Arte Fumdam*. Festival Interartes, 2003. © André Pessoa.

corps sauvage contemporain. Cela a marqué leur vie, comme le raconte Marisa [fig. 158] dans les entretiens : « l'expérience de la danse était importante pour le corps et l'esprit, car elle m'a beaucoup aidée sur la question de l'équilibre de moi-même avec l'environnement dans lequel je vis³⁸. »

Cette thèse se propose de déconstruire les préjugés toujours présents autour du mot sauvage et de susciter ou dévoiler l'importance de la nature animale réprimée dans l'image « civilisée ». Apprendre à connaître le geste de chacun fait évoluer la mise en scène instinctive des mouvements à propos de l'unité dans la diversité comme voie de l'interdépendance. *Nous comprenons ainsi que quelque chose dans l'autre existe aussi en nous*. La recherche en danse implique en devenir un collectif des gestes, ce qui nous apprend à aligner l'axe du corps et savoir partager l'équilibre entre la terre et le ciel, se débarrasser des tensions inutiles, *écouter le sentiment qui fait agir le corps animal-humain*. C'est ce qu'expriment les peintures rupestres dont les traits des figures en mouvement montrent qu'il faut aller jusqu'au bout, sans crainte d'exister.

Travailler en plein air, dans l'amphithéâtre, où les oiseaux chantent et le paysage naturel montre l'immense, cette atmosphère m'a aidée à comprendre l'extension du geste sauvage, surtout dans la symbiose des enfants avec leur milieu. L'étude de la corporalité impose d'élargir l'imaginaire affectif par le biais de métaphores poétiques, en encourageant la théâtralisation des situations pour ouvrir de nouveaux aspects expressifs, surmonter et respecter les limites. Sur cette expérience pédagogique j'apporte ces quatre points de réflexions :

1. Le mouvement organique se caractérise par une pleine vitalité des formes, d'où la motivation intérieure est visiblement imprégnée des figures expressives ;

³⁸ Voir dans les entretiens annexes, pp. 424-425.

2. L'élan du mouvement libère l'action physique, en donnant impulsion dynamique, intention, objectivité, fluidité ;
3. Le travail de composition de mouvements sert à comprendre comment contenir l'énergie dans l'intention vers une synthèse dramatique ;
4. L'affectif guide la conscience du groupe vers la nécessité d'efforts conjoints.

Un aspect complexe dans ce travail c'est savoir transporter le corps dans le déséquilibre de son axe, c'est-à-dire un mouvement abrupt, précipité. En même temps, comment créer l'arrêt du flux du mouvement. J'ai introduit une nouvelle façon de travailler la statuaire de Decroux, transformant les formes rigides en un mouvement fluide. Danser, c'est non seulement faire, mais aussi penser à cette fluidité expressive. En croisant la danse avec le mime, tout en prenant la liberté par rapport aux codes théâtraux des gestes issus de Marceau, les élèves ont pu créer avec leur corps des signes, chacun à leur manière. Car ils étaient loin des intrigues intellectuelles autour des concepts sur le mime. En quelque sorte, tout commence par l'empathie³⁹.

Notre travail a été presque toujours filmé pour archiver notre recherche pédagogique où je retrouve les pistes pour la théoriser. (Un palimpseste numérique pour retrouver la trace du rupestre dans le corps des enfants). Mais, il y a certains concepts qui restent vivants dans le corps. Il faudrait plutôt les démontrer pour mieux préciser comment on peut libérer le flux constant d'énergie et encourager l'autre à trouver cette dimension poétique du corps sauvage à sa façon. Enfin, avec les acteurs du *Pro-Arte* j'ai appris que la liberté suscite un pouvoir expressif élevé. Nous avons attiré l'attention de parents, frères et sœurs, touristes et chercheurs, qui ont été séduits par les cours de danse en pleine nature, qui sont devenus un rituel attractif.

2. Force de l'éphémère

Dans un contexte social vulnérable, où il y eu des massacres humains, l'expérience réflexive reste à faire sur la valeur de la mémoire. Il faudrait un modèle culturel de cohérence pour mobiliser à l'intérieur du système social une pensée critique, permettant d'analyser et d'identifier les éléments de l'art rupestre, au temps des cavernes, qui incitent à la sensibilité et à la créativité.

Dans cette région j'ai constaté un syndrome de peur incontrôlée. Ce qui peut expliquer une sorte de désespoir et de manque d'agir, non conformément au cadre préconçu de la politique d'oubli, mais en faveur des droits humains. Le projet *Pro-Arte*

³⁹ Alain Berthoz explique que l'empathie ouvre l'espace entre soi et l'autre, permet de créer le « flux du vécu ». Cf. Alain Berthoz et Gérard Jorland, *L'Empathie*, Paris, Odile Jacob, 2004.

s'est engagé à concevoir un modèle esthétique-politique pour interagir avec la vie des collectivités rurales, apparemment naïves et irréflechies. En revanche, dès qu'il existe un espace pour participer, alors quelque chose de l'essence s'exprime tonifiant la présence. En effet, on parle de l'acculturation et d'une forme de résistance. La fusion des ethnies a engendré des gestes particuliers qui expriment une identité énigmatique. Il faut connaître les codes psychologiques de ce soma-social émettant la sagesse typique des gens du *sertão*.

Étant donné que je ne suis pas sociologue, ni anthropologue, mon rôle d'artiste chercheuse qui s'intéresse à *l'archéologie de l'être sans fond du monde de l'archaïsme*, il m'était clair que le respect et le soutien à des qualités naturelles serait la façon de susciter les changements individuels qui, en conséquence, pourraient influencer le collectif. C'est pourquoi il faudrait créer les stratégies cherchant à agir sur l'individu, en sachant que chaque enfant est un monde complexe et qui exprime le besoin d'un regard singulier.

Par l'idéalisation et l'élaboration des stratégies de création, même sans conclusions⁴⁰, je défends la logique du travail par le biais de l'art, tout en tenant compte du paradoxe social de la région. Aussi faut-il dire que pour mettre en mouvement l'expérience du sensible, *l'archéologie de l'expression* questionne aussi l'insensible, en le rendant visible. *Travailler sur la présence de l'intérieur de soi constitue une archéologie*. Quel que soit le sens, en fouillant la physiologie des sentiments, je considère que c'est l'un des travaux les plus délicats sur la question du corps scénique. C'est aussi bien qu'exploiter minutieusement un lieu du regard. Bien sûr, les improvisations libèrent un travail sur l'expression de soi, lorsque le corps s'ouvre en contact avec l'être intérieur, quelque chose change, même si ce n'est pas totalement visible.

En cela, s'exprime l'aspect somatique qui se travaille à l'intérieur de *l'archéologie de l'expression*. C'est dans l'expérimentation qu'un miroir de transformation se fait. Prenons le cas d'une élève qui avait une grave déformation des pieds à cause de la poliomyélite. Elle a commencé à marcher autrement dès qu'elle a intégré le travail de la danse comme espace du changement pour sa problématique de vie. Son effort et son plaisir de participer à la danse a touché le groupe en changeant

⁴⁰ Parce que ce que j'aurais à partager serait trop large pour le définir simplement en termes de l'héroïsme.

l'idée qu'il avait sur la difformité physique sur la façon de marcher de cette fille.

L'autre cas, c'était le problème rythmique d'un garçon, qui, du fait qu'il bégayait, était un peu méprisé dans sa communauté. Mais son envie de participer à la danse montrait son besoin de transcender l'image négative qu'il ressentait. Sa capacité à mémoriser les séquences chorégraphiques était extraordinaire malgré un peu de retard ou d'anticipation du geste. Il y a eu encore d'autres symptômes de maladies (hyper activité ou l'autisme, l'asthme) ou traumatismes qu'on pouvait prendre en compte, sans le but de soigner. Mais, convaincu que l'exercice des potentialités créatives libère dans l'être humain la force d'auto-guérison. Les explications scientifiques à ce sujet restent aux chercheurs et spécialistes du domaine thérapeutique, clinique.

Malgré les difficultés structurelles au jour le jour, à l'image d'une montagne russe, le *Pro-Arte* a pris en charge les communautés Sítio do Mocó, Alegre et São Raimundo Nonato⁴¹. Car, il faut dire que les distances des trajets demandaient un grand effort organisationnel. L'infrastructure pour la pratique artistique a tenu divers espaces mais c'est à l'amphithéâtre Pedra Furada que se sont concentrés les cours de danse. La décentralisation a permis d'offrir des activités de musique, d'arts plastiques et de danse à plus de 170 élèves de ces trois communautés rurales très distinctes. Toutefois, la diversité a produit des résonances pour qu'on puisse comprendre le caractère social de chacune.

Dans mon parcours transculturel, il n'y avait plus de distance entre les continents pour développer en profondeur mon propos. Or, dans l'intensité du vécu je me suis interrogée sur la nécessité des jeunes mineurs de collaborer aux travaux domestiques, aux activités agricoles, sur la valeur positive et négative des travaux occasionnels. Les filles aimaient la tâche régulière d'aller chercher de l'eau⁴² en portant le récipient sur la tête tandis que les garçons transportaient le même sur le vélo. De fait, parce qu'ils devaient aider leurs parents, et aussi parce que cela les amusait. Du point de vue du sous-développement, les facteurs sociaux sont liés à la vie culturelle qui résiste aux changements de la modernité.

Chaque fois que j'arrivais d'Allemagne, en synergie avec ce monde *capivarense*, je pouvais voir tout ce qui empêche l'évolution culturelle, là-bas. Mon intérêt pour

⁴¹ Une petite ville plus développée mais où il y a plus de 30 000 habitants.

⁴² Il y avait tout un rituel de rencontres dans la communauté Sítio do Mocó, en faisant la queue très tôt le matin et au coucher du soleil, pour remplir d'eau leurs bidons et seaux à un seul puits collectif.

cette nouvelle génération c'était que, par le biais de la recherche de création, on pouvait reconnaître et prendre conscience du besoin de continuité d'un projet artistique pour obtenir des changements.

Les habitudes deviennent connaissances qui deviennent mémoire. Or, l'importance de faire monter la conscience de soi, sur sa richesse n'est pas seulement de couvrir les lacunes mais d'encourager la mise à niveau des résultats. Tel fut le cas pour aider chacun à reconnaître ses propres talents qui, par échos, apportèrent c'est toujours un impulse au collectif. Il faut que les différences coexistent sur la base sincère d'expériences qualitatives de l'art. Les plus doués, doivent être applaudis, en contribuant à l'élaboration des autres.

Les adolescents sont attirés par le désir de travailler l'image de soi. La danse devient complice de la friction entre le féminin et le masculin : d'une part elle encourage l'auto-estime grâce à la connaissance et la maîtrise du corps et d'autre part elle favorise une approche poétique du mouvement, surtout à travers le travail en duo. Ils avaient de la difficulté à communiquer leurs propres pensées, il m'a fallu risquer de rompre les distances, dissoudre les peurs, ouvrir un dialogue sur la complexité des rapports tendus préexistant dans le groupe. Les filles deviennent mères à l'âge de quatorze ans et interrompent leurs études, mais il y a celles qui ont pris une autre voie de réalisation, et même deux d'entre elles sont devenues archéologues⁴³.

La mise en interface d'une politique écologique et le besoin de protection du patrimoine archéologique crée une tension psychique. Car libérer les messages des scénarios rupestres demande un effet énergétique dans le processus de réinvention de l'origine. Pour vitaliser la mémoire il a fallu ouvrir une extension à l'esthétique primitiviste du corps. En effet, tonifier ou alors résoudre le conflit de l'homme contemporain vis-à-vis de l'ancestralité fait appel à la création. Pour cela, *Pro-Arte* et Festival Interartes interagissaient dans le courant de transformation. La transformation qui est toujours en train de recréer l'élan d'un événement à l'origine de la « substance intempestive⁴⁴. » Ce qui me conduit à formuler ces pensées :

1. la créativité est la capacité d'imaginer du nouveau mais en sachant comment l'en faire ;

⁴³ Voir l'3ien avec Marisa et Marfudes dans les annexes, pp. 424-428.

⁴⁴ Selon la notion spinoziste de Deleuze sur l'attribut qui contient en même temps essence et substance nécessaires à l'entendement. Mais ce n'est pas parce que l'attribut se trouve dans l'entendement, en effet il est l'expression de ce que ce qu'il exprime de l'entendement de ce qu'il « perçoit ».

2. le propos de l'art n'est pas que de former des artistes mais de fortifier l'être humain pour qu'il puisse être capable de donner forme à son monde, de co-créeer avec la réalité ;
3. le respect envers l'art primordial c'est aussi d'avoir du respecter envers soi-même et s'éduquer, et s'éduquer ne veut pas dire sacrifier l'être sauvage en nous ;
4. la destruction des œuvres d'art qui racontent notre passé montre une forme de frustration convertie en irrationalité. Si l'agressivité fait partie de notre animalité, alors joue aussi son rôle dans l'impasse psychique entre l'être sauvage et l'être civilisé, il faut donc travailler les questions sociales d'injustices et d'inégalité.

Ainsi résonnent mes pensées. Il ne faut pas envahir les traditions dans les microsociétés où la vie prend son temps propre, différent du rythme accéléré dans le monde supra-développé. Respecter serait de permettre au processus de transformation humaine de développer sa propre volonté. La base matérielle pour garantir le rêve de ces enfants d'interagir dans le monde était malheureusement très fragile. C'était l'angoisse durant la création du Festival Interartes, l'évènement conçu comme dispositif d'effet pour la trame artistique de créer l'impact de transformation au niveau national et international. Il y avait une incertitude permanente pour franchir le niveau expressif éco-culturel.

Festival Interartes : l'espace de reconnexion

Comment l'*archéologie de l'expression* arrive-t-elle à faire une chambre d'échos à l'image d'une épopée théâtrale ? « Tout au fond du social il y a du vital⁴⁵ », explique Bergson sur la puissance de l'instant virtuel.

L'émotion donne la dynamique de la forme au théâtre du corps. La « fonction de fabulation » décrit dans *Les deux sources de la morale et la religion*, serait l'organe d'imagerie mentale qui permet de rêver et de croire. Selon Bergson, c'est un facteur social biologique en nous. En fait, évoquer la mémoire collective dans l'évènement Interartes renforcerait la mémoire mise en danger d'oubli. Non seulement le passé coule dans le présent mais « le passé est une incidence sur le présent dans la reconnaissance attentive, et la manière dont le passé *se détache* du présent dans la remémoration⁴⁶. »

⁴⁵ Note du cours de philosophie de David Lapoujade, à propos de Bergson, à l'Université Paris I – Sorbonne, le 10.12. 2015.

⁴⁶ Cf. Denis Forest explique la pensée de Bergson sur la relation du présent au passé dans l'introduction à *Matière et mémoire* de Bergson [*op.cit.*, pp. 22-23].



Fig. 160. Travaux de réforme de l'amphithéâtre pour le 1^{er} Festival en 2003. © Cristiane Bucu, archive *Pro-Arte Fumdham*.



Fig. 161. *Idem*. Les paysans ont bricolé le plateau et les coulisses.

« Est-ce qu'il y aura le festival ? ». C'était la question symbolique du désir collectif⁴⁷ de réussir et la crainte de l'impasse. Damasio explique que l'émotion est le théâtre du corps et le sentiment est la mémoire de l'émotion, ce pour quoi l'on est prêt à agir, à lutter ou à fuir d'une situation à cause des réactions électrochimiques de notre système nerveux. Ce festival fut un moyen concret de pousser l'être humain à agir avec plus de conscience de son temps. Comme une stratégie ambitieuse pour dépasser l'image de pauvreté, ma conception artistique cherchait une *dramaturgie de contraste* face au contexte spécifique, c'est-à-dire de redonner à l'amphithéâtre Pedra Furada l'espace de reconnexion ou de réconciliation avec le monde primordial dont nous sommes le présent.



Fig. 162. *Idem*. Les femmes qui ont habité dans le Parc ne s'imaginaient pas coudre les rideaux du plateau en pleine nature.

La programmation du festival proposait l'esthétique contemporaine considérant que la tradition et l'innovation marchent ensemble. Comme l'exprime le mot *Interartes* le but a été de créer l'alchimie d'expressions et langages artistiques à travers les spectacles de danse, de théâtre, de musique. Mettre en scène des artistes de renommée internationale avec ceux qui sont des anonymes dans le *sertão* ; de plus inviter les Indiens à venir participer à l'expression du *présent au passé, ou bien le passé au présent*. Enfin, s'amuser et s'éveiller cela fait comprendre que les émotions sont multiples, de même que les pensées. Aussi, intégrer différentes formes de participation des élèves du *Pro-Arte* dans la programmation faisait partie de la trame pédagogique selon quatre stratégies d'action :

⁴⁷ Ce désir rebondit toujours, dès que je suis là-bas. Chercher le sentiment de l'émotion vécue au niveau de ce que j'appelle *esthétique de la transformation*, quand en 2003 et 2004, les deux festivals ont changé l'histoire culturelle du Piauí, montre ainsi le fossile éthérique, mémoire d'une méta-expression d'une création.

1. Pour orienter l'expérience en art au niveaux des échanges de connaissance essentielle ;
2. Pour aider à renverser l'art et la culture de la macro vers le micro univers social ;
3. Pour stimuler la politique éco-culturelle, en attirant les visiteurs qualifiés en développement du tourisme intellectuelle ;
4. Pour agrandir l'expérience humaniste à travers l'art du spectacle.

David Lapoujade⁴⁸

explique, l'idée de Bergson sur la *fonction de fabulation* propre à l'intelligence humaine : « Nous ne pouvons pas vivre sans délirer », dit-il. La temporalité virtuelle du théâtre a pour but de répondre à cette fonction-là. Pour quoi l'être humain est-il



Fig. 163. Panorama du Amphithéâtre Pedra Furada, Festival Interartes. @ André Pessoa.

contraint de croire au délire ? Parce qu'il est vital pour l'équilibre psychique de la vie sociale. Le public de Teresina (la capital du Piauí) et surtout les communautés rurales de la Serra da Capivara rêvaient à ce que serait un festival « international ». Ce besoin de participer à l'acte de fabulation invite l'humain à faire corps, c'est-à-dire à exprimer un surcroît sur ce qu'il ne connaît même pas.

Ainsi, cet événement théâtral Interartes a eu une fonction poétique extrême, comme une sorte d'entité pour déplier le réel en lui donnant une intention concrète de faire corps avec l'imaginaire transcendant. En cela il y a la possibilité de projeter l'humain dans la vie, et l'art est le véhicule pour aviver le rattachement social au surplus de l'existence ; pour réunir les forces intellectuelles aux forces naturelles du rêve. L'amphithéâtre Pedra Furada est devenu un lieu - centre du regard - pour l'ampleur de forces naturelles et intellectuelles. En vue d'une action commune, plus de mille spectateurs se rassemblaient dans l'interface les classes sociales, les dames en hauts talons, les universitaires, comme ceux qui arrivaient en *havaianas*, les curieux, les artistes, les jeunes et même un aveugle. Mais la majorité était constituée par les paysans pleins d'orgueil de recevoir chez eux une multitude de personnes dont les

⁴⁸ Note du cours de philosophie de David Lapoujade à propos de Bergson, *op.cit.*, voir la note 45.

sentiments dans la réception deviennent *témoins du témoignage*⁴⁹, c'est-à-dire que tout le monde voulait participer directement à l'événement de fabulation.



Fig. 164. L'atmosphère du festival Interartes, 2004. @ Valentin Durst.

Tout cela a produit l'audace culturelle qui a dépassé l'entendement du public avide de se renouveler. « Un festival qui a dépassé les attentes », a dit à la presse le Gouverneur du Piauí, Wellington Dias, d'ailleurs présent à l'ouverture de l'événement. Evidemment, la gymnastique transcendante a été aussi de montrer aux yeux la nécessité de développer une infrastructure à la mesure du contexte⁵⁰. Nous avons recherché des ficelles d'actions pour donner lieu à une culture qui puisse être en synergie avec l'urgence d'un possible changement, « il faut insister sur cette idée de la culture en action et qui devient en nous comme un nouvel organe⁵¹. »

Pour cela j'ai conçu la dramaturgie du festival sans peur de la vraie magie du théâtre ; prévoyant que la mise en rapport des nouvelles expressions scéniques *in vivo* avec celle qui vibre du temps primordial pouvait révéler une grande puissance. Cela signifie aussi rendre hommage aux expressions ancestrales. Autrement dit, selon

⁴⁹ Voir film 2, cf. clé USB en annexe. Dans les entretiens aussi, en annexes, ce festival est évoqué.

⁵⁰ Il ne faut pas oublier que le concept du festival devait correspondre au besoin d'intégration sociale et de formation du public et, dans l'ensemble des activités, sculpter un modèle de transformation. D'autant que demeure inoubliable l'acrobatie artistique durant les quatre jours de spectacle à laquelle se surajoutait un programme de séminaires avec les artistes invités, de colloques et débats art & science, de visites aux sites archéologiques, de découverte de la gastronomie de la région, etc.

⁵¹ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, *op.cit.*, p. 12.

Artaud : « identifier nos actes à nos pensées⁵². » On libère la mémoire en tirant les lignes de forces de l'évènement de reconnexion avec un principe de circulation des gestes qui contient l'avant, l'après et le pendant.



Fig. 165. Préparation de la scène durant le Festival Interartes 2003, amphithéâtre Pedra Furada – PNSC.

Le fait de tirer les fils on permet aussi de décontextualiser le discours des lamentations inutiles. Lorsque l'impuissance des éclats des gestes, de l'expression imagée dans l'esprit avant-gardiste sur la scène (ardent de beauté) de la Pedra Furada s'articulait avec le tout qui l'entourait. Par exemple, la présence officielle des gardes forestiers, tous habillés en les uniformes vert symbolisait une partie de la noblesse du Parc national Serra da Capivara. Dans la condensation des sens s'augmente l'expérience qu'on ne pourrait pas avoir le contrôle sur le devenir, car chacun s'exprime comme une puissance dans le temps de l'évènement.

L'originalité de cette expérience reste dans la mémoire des auteurs de chaque geste dédié à quelque chose qui implique de faire de l'art dans la nature. Cela veut dire développer des solutions selon le contexte, par exemple, il faudrait respecter l'horaire du vent qui soufflait en démolissant le rideau et la position des éclairages, le soleil brûlant de midi et aussi les animaux (singes, oiseaux) qui nous causait des surprises, en faisant leurs petites taquineries. Nous pourrions comparer l'impact des deux éditions du Festival Interartes à un *Woodstock dans le sertão* et la première d'ailleurs a été nominée pour le prix Estadão 2004 dans la catégorie de projets novateurs. Sur le plan

⁵² *Idem.* p. 13.

historique il existe [à part l'abondance de documentation photographique] deux films documentaires qui ont été transmis simultanément par la TV Meio Norte dans tout l'état du Piauí : une dimension inédite dans tout le pays.

L'art de faire-ensemble

Le théâtre pauvre de Grotowski pourrait être compris dans ces images presque irréelles. Jung explique dans *L'homme à la découverte de son âme* que : « Quand une flamme me brûle, je ne donne point de la réalité du feu⁵³. » Le feu de l'acte créateur intensifie la présence et altère la sensation de la réalité. En revanche, si j'ai peur, le mental va créer des fantômes, selon Jung les facteurs psychiques peuvent détourner la réalité immédiate qui est plutôt physique.

L'esthétique de la transformation n'est pas évidente, surtout envisageant le concept de la diversité. Car un concept ne peut trouver de la force s'il est incarnée, dirait Artaud. Mettre ensemble la tradition et l'innovation exige un équilibre de vibration, l'art est avant tout une question de faire vibrer les sentiments autrement. Le Brésil est le pays du contraste qui exprime l'abîme social. Dans ce contexte

vertigineux les gens sont obligés de fabriquer des solutions et le plus intéressant est justement la capacité de s'inventer soi-même. À cet égard, le processus intense d'invention quotidienne, le miracle, me semble-t-il, c'est la façon de travailler ensemble dans un climat naturellement humain. Cela veut dire que les règles se créent presque automatiquement justement parce que la structure sociale permet la transgression de la rigueur du systématisme, comme je la connais en Allemagne. Or, l'ordre est prévu comme pré-condition de faire, c'est qui est formidable mais il lui manque la flexibilité de l'élastique, qui symbolise ici *tension* et *fluidité*. C'est sûr aussi que l'extrême fluidité brésilienne demeure une impasse à faveur de la rigueur constructive. Je m'interroge toujours sur une réalité entre les deux, qui constituerait une dualité vitale.



Fig. 166. Le paysan Pedrinho travaille pour la construction de l'amphithéâtre Pedra Furada, 2003. PNSC. © Cristiane Buco.

⁵³ Carl Jung, *L'homme à la découverte de son âme*, Paris, Payot, 1977, p. 52.

Notre question est de faire réfléchir l'ensemble, d'articuler les différences et les ressemblances. Constituer une voie individuelle ne suffira pas à la perspective du monde qui se prépare. C'est un temps pour l'ouverture au changement. Conformément à *l'esthétique de transformation* que j'ai tenté de décrire dans cette partie de la thèse, pour le moment, nous avons remémoré, retracé un épisode fondateur de la recherche. Comme l'illustrent les photos. C'est avec l'esprit de partage de ces expériences qu'on établira une liaison des données pour poser les bases d'une compréhension éclairée des influences assez objectives de ces passages qui glissent attentivement de mes mémoires, qui donnent du poids pour libérer l'évolution de ce travail.

Et sur le champ d'influence de chaque image lointaine, une archéologie opère au présent, à l'instant même, pour repérer une réflexion active apprise de la pratique. L'art de faire-ensemble reste pour moi comme une *opportunité* pour éprouver ma force en même temps que celle d'autrui. Il faut qu'il y ait des conditions appropriées pour créer un trait commun lorsque l'expression de chacun orchestre la vibration d'une cause sociétale. L'effort ne serait pas une simple perte d'énergie mais une augmentation de l'ordinaire vers l'extraordinaire, car l'art n'est pas une tâche banale. Au contraire, on le sait bien. Le geste gagne du poids, la pensée se connecte au sentiment dans l'action engagée à élever les émotions. C'est pourquoi le théâtre a pour nature l'attribut de faire-ensemble.

Temps-suspendu [réflexions complémentaires]

Enfin, le mouvement spiral de mes retours à Serra da Capivara devait s'arrêter pour une longue période de silence épouvantable. Après 2004, rompre avec le passé s'imposait à ma recherche. De fait, produire un mode transcendant d'art dans un lieu ontologique, demeure un moment artistique de découverte de l'art référentiel d'un acte théâtral marquant. En revanche, il y a toujours les forces fantômes poussant contre l'évolution, nous obligeant à respecter le marasme mental inverse au développement de la conscience en route. Il n'est pas intéressant pour notre thèse de rentrer dans les détails. Toutefois, *l'archéologie de l'expression* a continué à travailler les forces de création, en moi et dans la mémoire des gens comme une inspiration inépuisable en un mouvement d'apprentissage.

Puis, réorientant mes activités dans le champ professionnel en Allemagne, je suis allée à la rencontre d'autres vécus pour approfondir mes recherches se croisent avec d'autres expérimentations vis-à-vis de nouveaux modèles de transmission en danse dans les écoles, quand je me plonge dans les différents modèles éducatifs du système allemand. En Europe, la question d'identité suscite une archéologie historique qui donne passage à une conscience de l'humain multiple dans l'échange des sentiments.

A travers les multiples projets chorégraphiques qu'il m'est arrivé de faire à Cologne et dans plusieurs villes de la région NRW de 2005 à 2011, d'un point de vue historique, ces projets représentent la démarche d'un moment de glissement de la pratique de l'art engagée dans le développement de compétences humaines et sociales. Surtout la danse a pris de la valeur au regard de la politique culturelle. L'artiste prend en charge la problématique d'identités des enfants déchirés entre la culture des parents migrants et l'insécurité des enfants allemands confrontés à l'altérité. Pour investir dans la vie des enfants du monde supra-développé, pour obtenir des résultats rapides dans une relation mimétique de forces naturelles, il a fallu d'urgence travailler à la construction d'une mentalité ouverte à la réception de ce qui se produit dans les frictions humaines de notre époque.

Mes échanges se sont s'élargis entre les enfants de la Serra da Capivara et la nouvelle génération métisse allemande et du fait qu'avec ces derniers les thématiques⁵⁴ se consacrent au cadre envisagé selon les écoles. À l'intérieur du cadre, néanmoins, j'ai pu conduire des projets chorégraphiques donnant une extension à la recherche de l'*archéologie de l'expression*. De ces expériences, il importe d'ajouter à ce qui a été dit et qui aide à démolir l'idée binaire entre *corps sauvage et corps civilisé*, c'est qu'on peut travailler sur les lignes de contraste dans cette dualité pour exploiter la théâtralité du geste. Voici une analyse sur les aspects les plus frappants :

1. Travailler sur la question d'identité à travers la danse implique de différencier le processus dans l'enfance, l'adolescence et la jeunesse. Entrer en chaque monde signifie être à l'écoute des expressions distinctes pour cheminer avec l'instabilité de l'humeur ;
2. Susciter l'énigme de la corporéité dansante chez l'enfant signifie recevoir la spontanéité d'agir, la prise de contact avec le monde. Chez l'adolescent, il se le mélange à l'enfant qui rêve sa transformation, tandis que le jeune s'anticipe, se projette vers l'adulte encore imaginaire et retombe dans l'enfance, il souffre pour se sortir de l'impasse qui demande un temps individuel.

⁵⁴ Entre autres, je cite : *Tanz deine eigene Identität* (danse ta propre identité), *Tanz was du bist* (danse ce qui tu es).

3. Mettre en interface *les ressemblances et la différence* physique, émotionnelle et intellectuelle favorise l'interculturalité dans la création. Les contrastes corporels sont expressifs pour stimuler un rapport sensoriel, pour restructurer les conflits de vivre dans les sociétés fragmentées actuelles. Or, la fracture identitaire sert d'élan pour refaire les liens avec un sentiment nouveau qui est en train de se former. L'être se crée au fur à mesure qu'il produit sa créativité, il se libère en même temps qu'il s'approprie son corps pour s'exprimer.

Le solo *Maturité, vieillesse et mort* de Marcel Marceau m'a fait beaucoup réfléchir à cette accumulation du temps contracté de l'existence tandis que la vie passe à travers celui qui s'exprime. L'acteur-danseur-mime doit engendrer visuellement une magie elliptique dans l'abstraction des images du corps. Chaque attitude est une affirmation du changement dans l'immobilité de la mémoire qui s'exprime.

L'archéologie de l'expression souhaite questionner, fouiller le corps à l'origine culturelle, le milieu social, prenant en compte que chaque être humain est un déploiement de couches de vie. Ces couches pleines de mémoire toujours prêtes à bouger, à échanger, à exprimer sans se rendre compte. C'est ça le vivant ? Dès qu'une situation théâtrale demande de faire attention à l'expression de l'être qui est en nous, alors un processus archéologique va pousser pour démolir le carcan autour de l'être.

Avec cette hypothèse, notre thèse valorise la pratique contextualisant les données de terrain et les alignant avec les considérations théoriques, car le but est d'installer une recherche dynamique de création davantage poétique.

Et finalement, les ressemblances et les différences m'ont appris l'importance du paradoxe qui nourrit notre thèse sur la réactivation de gestes. Ceci me semble défier la logique de l'expression qui présente ici les contradictions nécessaires pour saisir la vérité de l'essence qui s'exprime dans la diversité humaine. On questionne la notion de « préhistoire », donnant lieu à penser à une « grande histoire » comme processus de formation identitaire en changement. Gérard Lenclud explique la tradition comme « un style de ressentir⁵⁵. » L'auteur explique qu'il y a un mouvement dans le temps ; un dynamisme de l'expérience du passé qui se reproduit dans le présent mais sans être identique à l'original. *C'est ce que je cherche à dire sur le geste de l'origine ou le geste de s'originer qu'on souhaite recréer de nouveau.*

⁵⁵ Gérard Lenclud, « La tradition n'est plus ce qu'elle était », in : *Terrain*, N° 9, 1987, p. 6. [En ligne], disponible sur : <http://terrain.revues.org/3195> [consulté le 17.12.2015].

3. Une danse, une espérance

Nous allons consacrer ce moment à la reprise du processus de recherche qui a vécu une série de transitions, y compris un épisode d'abîme, ce temps suspendu ou temps d'arrêt qui, sans un arrêt à proprement parler, a continué à travailler pour maintenir le processus en recherche vis-à-vis du collectif. La sagesse nous apprend que *l'imprévisible est indispensable*. Sentir que les impulsions sont là, comme souvenirs qui peuvent nourrir la conscience : celle qui sert de base pour poursuivre la quête archéologique.

Il a fallu plus d'une décennie de distance du *lieu-dispositif* pour que l'espace du rêve devienne l'objet de notre thèse. Car, l'absence est aussi une forme très intense de présence. « La relation entre proximité et éloignement n'est pas celle de lieux occupant dans l'espace des positions plus ou moins rapprochées⁵⁶. » Surtout l'expérience sensorielle qui est porteuse d'une trace spatio-temporelle sculptée dans la mémoire et qui enveloppe le sujet du vécu comme un tissu sans mesure ni frontière, à part celle qu'on s'impose à soi-même.

Sans doute s'articule dans l'expérience elle-même l'hypothèse d'un *fossile éthérique* comme une entité archétypale qui peut se traduire aussi par l'idée d'une *silhouette de l'indicible*. Ce pourquoi un archétype représente tout un univers ouvert de conscience qui n'est pas acquise mais engendrée, fondée dans l'ensemble d'un grand mouvement préexistant, toujours prêt à se manifester, à l'origine du fondement ; il s'exprime ainsi en tant que geste accumulé tout en étant guidé par les références du passé.

La méthode qui conviendra naît de l'imaginaire organique, comme nous en avons parlé à propos des figures archétypales du solo *CAPIVARA* [voir partie 1] et le corps inspiré de *l'enfance capivarense*. Et, dans une sorte de métabolisation physique se développe le travail de l'énergie consciente, dans ce qu'on appelle le « dédoublement de soi ». Le fait de retourner, de répéter le passé, permet de matérialiser le substrat condensé sous forme de présence continue.

⁵⁶ Erwin Straus, *Le sens des sens, op.cit.*, p. 451. L'auteur explique la distance au-delà de la longueur ou de l'intervalle, pour cela il fait appel au sentiment, par exemple, quand il dit : « [...] la caresse est un mouvement illimité d'approche. » *Idem.* p. 454.

Qui suis-je entre les intensités de l'artiste du passé et l'introspection dans le présent en tant que chercheuse ? L'image que nous inscrivons dans le monde est extrêmement importante. Car, durant les transitions, l'impression reste faisant appel à la perception et à l'expression, jusqu'à ce qu'une nouvelle forme émergente puisse mettre en valeur *l'être-ici-et-maintenant* dans la reprise du contact corps à corps. Que l'impression de l'image soit reçue ou rêvée, il y a le jeu d'attraction, impulsion et contraction du temps qui opère le passage de l'imaginaire dans la matière expressive du geste.

Refouler le rêve de la danse [terrain 3 : de 2016 à 2017]

Dans le parcours de notre recherche intervient en 2016 à la Serra da Capivara une nouvelle reprise de la pratique de la danse, comme un récit nietzschéen transfigurant le présent en avenir. Je parle d'un travail d'actualisation de données sur les sites archéologiques en même temps que la rencontre avec d'anciens élèves, enfin avec toute la communauté du Sítio do Mocó. Voici un geste symbolique de *retour du même*. On n'oublie pas les couches colorées d'une réelle coexistence. Dans ce retour s'éveille une dynamique entre le chercheur et le dispositif, *lieu-surface* des souvenirs essentiels pour refouler le rêve de la danse.

Cette visite de terrain m'a offert l'occasion de faire la découverte non seulement de nouveaux sites d'art rupestre, mais aussi de visages tout frais d'une autre enfance de la Serra da Capivara. A l'image *palimpseste de générations*, se décompose un miroir aux mille facettes et voilà le passé glissant dans le présent.

Une autre génération vient à ma rencontre. Serais-je quasiment devenue le *fossile* d'une mémoire chez les habitants des environs du Parc ? Être-là, sans avoir à me préparer pour reprendre le rôle de professeur de danse vis-à-vis de l'excitation pendant mon séjour, on dirait qu'un à-venir s'incarne dans le présent. Tantôt la danse réapparaît comme idée d'espérance qui éveille le désir de danser chez les filles et les garçons des anciens élèves du *Pro-Arte*, tantôt ces enfants déterminent un nouveau moment de forte résonance de la mémoire collective⁵⁷. Quand je parle de mémoire, en même temps j'évoque la *membrane sensitive* à travers le temps qui passe et qui travaille ce qu'il y a « entre » deux mouvements opposés : vers l'avant et vers l'arrière.

⁵⁷ Voir les entretiens en annexe comme stimuli pour un rapprochement avec des témoignages très sincères.

Cet évènement apporte un constat de cohérence pour ce que je souhaite défendre à travers mon hypothèse ; *qu'il faut insister sur le geste de l'origine dans le temps de sa réapparition : lorsque creuser en nous-même, métaphoriquement, opère une archéologie du présent, de telle sorte qu'un geste inaperçu puisse devenir essentiel*. Le mouvement de la pensée qui engendre une tension dans l'expressivité du corps, c'est ce à quoi nous désirons parvenir, pour déchiffrer la cause organique dans l'activité créatrice de l'onirisme.

Le geste crée et recrée notre histoire en redonnant, selon moi, du sens à la vie. Il est porteur en lui-même des traces de l'évolution de notre recherche esthétique. Nous pouvons connecter ainsi les enjeux esthétiques à une attitude face à nous-même et à la vie. Et aussi expérimenter une temporalité hors du temps. Cela constitue le fond de mes réflexions et renvoie, bien sûr, à l'idée de contraction de durées.

Complice de Bergson et également de Deleuze/Guattari sur la force « territorialisant de la terre⁵⁸ », je m'interroge pour savoir comment redonner à l'acte tellurique un geste de détachement. Et, une fois le geste primordial recréé, s'invente la *mimesis* substantielle du théâtre, ritualisant cet acte de rêver le commencement plusieurs fois. *Reprise et passage* signale la dualité dans la circularité du temps qui se fait avec l'oscillation de temporalités qui crée l'espace lui-même selon un temps propre. Cette dualité est vivifiante parce qu'il n'y a pas une opposition, c'est du mouvement d'engendrement, soit à partir du passé soit du présent ou de l'avenir.

Le présent est là, il coule avec le passé s'imbriquant dans un futur proche ou encore lointain. Ce présent est plein de mémoire retenue dans nos gestes, de rythmes successifs mais pas mécaniques. Parce que le geste est pure intensification de présence. Jeanne de Salzman (1889 – 1990) parle de ce moment comme de la vraie présence dans *The Reality of Being*, elle fait appel à un centre de gravité intérieur, lorsque [Traduction] « il faut adopter une posture assez précise, à l'intérieur et l'extérieur, une attitude qui permet un contact avec la grande source de vie, celle d'où je viens⁵⁹. »

⁵⁸ Voir Deleuze/Guattari sur la vision de l'homme primitif qui ne s'approprie pas de la terre. [*Mille Plateaux...*, *op.cit.*, p. 378].

⁵⁹ Jeanne de Salzman, *The Reality of Being*, Boston, Shambhala Publications, 2010, p. 140 : « *I need to adopt a precise inner and outer posture, an attitude that allows a contact with the very source of life from which I come.* »

L'expression archaïque, nourrie réciproquement avec la terre, nous donne l'axe fondateur du sentiment de l'origine qui s'installe et réunifie les ruptures : il n'y a plus d'écart entre *bête et sublime*. Ainsi notre mémoire et la mémoire des ancêtres, créent l'intensité du passage, renouant avec l'origine. En effet, signifier à nouveau la mémoire des ancêtres est une forme de création, ou bien une reprise de l'acte de passage. « Cela suffit pour que mille et mille détails « oubliés » soient remémorés, pour que l'histoire entière de la personne se déroule devant elle en un mouvant panorama⁶⁰. »

Le fait de retourner à la Serra da Capivara, sans doute, réconcilie l'image passée de la danse avec ce nouveau moment de recherche et crée le passage à l'apprentissage. J'explique sous forme de récit de terrain ce moment de la rencontre avec la communauté qui représente l'axe sociologique de ma recherche. Voici un petit extrait du récit qui se trouve dans les annexes : Dans l'ambiance très familiale comme si c'était LA question de tous les adultes présents : « *Pourquoi vous n'êtes pas revenue ? Pourquoi tout ce qu'on a vécu est tombé en morceaux ?* ». « *Le plus important (leur ai-je dit) c'est pourquoi je suis là.* »

On peut comprendre aussi ce qu'explique Bergson sur le passé toujours existant en lui-même, puisque « [...] le passé fait corps avec le présent⁶¹. » Pour notre recherche, c'est ce qui guide la perception comme l'intériorité dans l'extérieur de la présence de l'être. Il n'y a plus d'écart entre sujet et objet et nous nous plongeons dans la mémoire. Bergson donne un exemple simple du mouvement d'un bras faisant le trajet, comme il l'explique, d'un point A vers B, ce trajet peut être compris comme intervalle temporel AB et créer la possibilité d'une série d'autres actes. La mouvance coïnciderait avec l'immobilité ou suspension du temps. Serait-elle alors la perception d'un *pur état d'être* ?

Une image du différent dans le semblable [palimpseste de générations]

C'est curieux comment l'enfant porte en lui un vrai chercheur. À ce propos, cette nouvelle rencontre rajoute un contenu important en ce qui concerne la création d'une *danse-autre*, qui n'ayant pas encore de nom serait pour Nietzsche de l'originalité. On peut parler également « du retour du même » mais sachant que Nietzsche ne se limiterait pas à un simplisme, on doit plutôt interroger ce qui active et réactive le retour.

⁶⁰ Henri Bergson, *La pensée et le mouvant – Essais et conférences*, [1934], sous la direction de Frédéric Worms, Paris, Quadrige/PUF, 2009, p. 170.

⁶¹ Henri Bergson, *L'évolution créatrice* [1907], Paris, Quadrige/PUF, 10e édition, 2006, p. 22.

C'est peut-être une question phénoménologique mais il y a aussi « Les explications mystiques [qui] sont considérées comme profondes ; en réalité il s'en faut de beaucoup qu'elles soient même superficielles⁶². » Comme une recherche de vérité et de démythification, nous allons éprouver l'intensité, sur près de cinq semaines, du processus pédagogique de création, tout à fait improvisé, avec un groupe composé de dix-neuf enfants, entre 4 et 12 ans.

S'il est possible d'expliquer la méthode qui a permis de réactiver la danse de manière effective, je dirais que c'est une méthode basée sur le *changement d'attitude*. Autrement dit, resituer ma propre présence de chercheuse par rapport à l'image-souvenir de cet art de la transformation sociale qui a laissé une trace. Mais où suis-je dans le contexte actuel ? Quelle est la stratégie de terrain ? Mon attention se place d'abord sur ces trois points :



Fig. 167. Erica à gauche et Jovana à droite, recherche en danse sur le site Toca do Carlindo. Région Serra Talhada – PNSC, 2016. © LdoC.

1. Donner un temps nécessaire à cette rencontre avec la communauté, de manière à permettre un nouveau moment, basé sur la qualité des relations humaine.
2. Laisser la place à l'autre pour manifester sa curiosité, ses désirs de manière à pouvoir comprendre à travers les questionnements comment situer ma recherche, indépendamment des attentes.
3. Trouver une bonne mesure entre l'intimité et la distance, de manière à permettre une simplicité de style empathique et objectif.

A partir d'une nouvelle attitude naît un rythme relationnel qui demande au chercheur de savoir observer la globalité du contexte et les particularités qui viennent frapper le but de la recherche. Dans ce sens, j'ai bien compris les questions symboliques qui m'ont été posées : « qu'est-ce qui vous amène de retour ? Combien de temps vous resterez ici ? ». Étant donné que la Serra da Capivara est le lieu de ma

⁶² Frédéric Nietzsche, « Explications mystiques », livre troisième : L'aphorisme 126, in *Le Gai savoir* (« *La Gaya Scienza* », 1882), in *Œuvres complètes*, vol. 8, pp. 161-229. Traduit de l'allemand par Henri Albert, Paris, Société du Mercure de France, 1901. Édition électronique [en ligne], disponible sur : https://fr.wikisource.org/w/index.php?title=Le_Gai_Savoir/Livre_troisième&printable=yes%20 [consulté le 07.03.2017].

recherche, alors reprendre mon double rôle d'artiste-chercheuse n'a pas été étrange. Bien entendu qu'à chaque rencontre, j'interrogeais les enfants s'ils avaient envie de découvrir la danse. Dans chaque regard, il y avait ce feu qui exprime déjà beaucoup de questions et d'ouverture pour vivre quelque chose de nouveau.

On peut réfléchir aux données en analysant les éléments signifiants sur le plan sociologique et anthropologique, en revanche c'est la dimension pédagogique de la danse qui me permettra de susciter *les différences dans le semblable*. Dans la relation entre ce foyer *capivarense* et l'apprentissage de la danse, j'ai voulu comprendre ce qui existe derrière. Il y a une quête de liberté que je souhaite mettre en valeur pour rendre plus visible la voie pédagogique.

En quoi l'expérience s'est-elle montrée différente ?

1. Au niveau d'un changement d'intention : cette fois-ci, l'intervention de la danse s'éloignait de l'idéalisme d'autrefois pour échanger avec la réalité, telle qu'elle se présentait : *danser avec la réalité* des enfants, selon leur joie face à la découverte de la danse. On ne peut pas répéter le passé, quand la danse fut véhicule d'impacts du changement dans un contexte d'exclusion sociale. Il m'a fallu sentir quelle est la réalité en train de se montrer.
2. Au niveau d'un régime d'autonomie : n'ayant plus un rapport institutionnel avec la FUMDHAM, comme avec le projet *Pro-Arte*, ce sont les effets du passé qui ont joué sur le nouvel épisode. C'est ce qui a déterminé une autre relation, plus informelle entre la communauté et moi. Nous avons décidé ensemble, d'abord avec trois enfants de mes anciens élèves, de faire une première expérience de danse. Je leur ai laissé la responsabilité de construire le groupe, en s'interrogeant entre eux, les intéressés.
3. Au niveau du partage de responsabilité: la nouvelle configuration a délimité un partage d'égale intensité. Il a été fondamental de mesurer l'effort de chaque côté, selon la spontanéité généreuse du contexte qui a permis de bien définir l'engagement de leur part (enfants et parents) vis-à-vis de mes possibilités organisationnelles⁶³.
4. Au niveau de la flexibilité et de l'exigence : au lieu de tirer l'élastique vers l'image du passé, maintenant l'important a été de tester le potentiel des enfants face à la reprise de la danse, sans les attentes.
5. Au niveau du duel entre crise et création : le fait d'être-là dans un moment de crise sans précédent [pour la première fois le Parc était fermé⁶⁴], m'a permis de voir l'évolution des attitudes, dans les rapports des habitants avec le Parc. Moins de résignation a été l'élément nouveau qui m'a fait travailler différemment, sans me mêler de l'état de crise, pour canaliser davantage l'énergie des enfants et la mienne vers la création.

⁶³ J'ai pu assurer le transport d'un groupe initialement composé de 7 enfants mais le nombre d'enfants intéressés a augmenté jusqu'à 19. Il a fallu que les parents collaborent avec leurs moyens de transport, voiture ou moto, pour assurer les voyages jusqu'au Parc, car les cours avaient lieu à la Pedra Furada, à 12 km de là.

⁶⁴ Voir dans les Annexes : Articles (notes de terrain, 2016) – Esthétique du paradoxe.

6. Au niveau d'une conscience proactive : avec la routine, s'intensifie la responsabilité des enfants avec la danse pour *montrer-quelque-chose* sur la scène de la Pedra Furada. L'originalité de ce contexte vient du fait que les enfants réagissent plus facilement à l'exigence de l'enseignement qui pénètre les corps et intensifie la présence. Ils sont connectés au phénomène du virtuel, objet de fascination, vers une apparente auto-inclusion dans le monde.

En quoi l'expérience est-elle semblable ?

1. La joie mythique : l'énergie de ces enfants face à la Pedra Furada a troublé mon sentiment. Car, l'image des enfants du passé se reliait avec ceux du présent. Il m'a fallu vite récupérer certaines stratégies pédagogiques pour installer l'atmosphère de la danse. Car, elle pouvait facilement se perdre avec l'appel de la nature, un oiseau ou le bruit d'un animal. Or, l'énergie dispersive rend les éléments interactifs instables et ajoute à la singularité de la perception. Comme d'habitude, un équilibre se faisait entre la danse et la perception du primordiale, selon la non-contradiction entre activité et passivité dans l'épreuve de l'existence.
2. La dignité : la danse réaffirme la force de l'éveil de soi. Il y avait quelque chose de familier à l'intérieur de chaque enfant, une sorte de transformation de la figure. Chaque jour les enfants devenaient plus beaux, les cheveux bien coiffés, des t-shirts plus originaux, exprimant ainsi un changement visible de posture.
3. Les conflits : la relation très proche qui caractérise la vie d'une telle communauté, avec environ 120 familles, en même temps facilite la confiance affective des enfants et facilite aussi le conflictuel, d'ailleurs connu de ma part. Du coup un père décide, par exemple, de punir son enfant, en supprimant la danse. Lorsque j'ai remarqué l'absence d'un enfant, les autres m'ont raconté des histoires pas possibles. Cela m'a obligé à intervenir pour l'enfant chez les parents, comme d'habitude, en cherchant un dialogue conscient.
4. Le besoin de reconnaissance : comme avant, j'ai eu la tâche de produire les moyens de création pour assurer un moment de réussite pour les enfants, lorsqu'ils ont décidé de se présenter. C'est l'aventure, mais quand les enfants sont sûrs d'eux, il est possible de suivre leur rêve. Néanmoins, il faut structurer les éléments et leur apprendre à travailler avec les traits de leurs caractères et construire un spectacle qui puisse être révélateur du processus. Par ailleurs, l'émotion de la danse comme véhicule de l'être a pu frapper les parents, cette fois-ci, en tant que spectateur de leur fierté.
5. La fragilité : la même force de la danse, celle qui laisse toujours un goût archaïque était présente. Dans l'espace magique de la Pedra Furada une autre génération, les *petites graines*, rassure l'importance du corps et ressuscite la danse. Cet événement se juxtapose avec la même affection, je me voyais de nouveau dans la mission de faire danser une danse originaire à Serra da Capivara, sans pouvoir assurer les conséquences.

La sensation qui parle

Évidemment, la possibilité de reconnecter des fragments de l'être exprimerait le rêve de Paul Valéry pour le corps de l'âme, de même que l'organique du corps exprimerait l'image *rhizomatique* de Deleuze/Guattari. Ce serait plus qu'un appel à la conscience social humaniste, et cela signifierait de vraiment abandonner l'idée qui sépare le passé du présent, l'animal et l'humain. De plus, l'âme est une question intérieure que chacun doit explorer. Accepter le différent en nous serait comprendre la différence et apprendre avec la différence. C'est le premier niveau d'inquiétude dans notre travail sur la pensée archéologique pour libérer les entraves et pour créer ce passage charnel au geste de l'origine. Ce sont, pourtant, *les sensations qui palpent le monde et deviennent alors des formes gestuelles*. Cette expérience corporelle toute puissante de la peau et au-delà (*de la membrane sensitive*) retrouve ici sa logique du point de vue de l'autofiction de l'expression.

Avec les nouveaux enfants, nous avons développé un processus de création comme un *work in progress* sur lequel se focalise un nouveau témoignage de l'impulsion de la danse dans la Serra da Capivara. Pour saisir une autre échelle de conscience qui dérive d'une synergie triadique⁶⁵, ce processus de création rappelle ici le *mimage*



Fig. 168. Expérience sensorielle des élèves de danse dans la nature – PNSC, 2016. © LdoC.

des gestes, l'expression de *la mémoire, de l'imaginaire et d'une conscience esthétique*.

Il a fallu m'adapter à leur rythme. D'abord, parle le sentir. Chaque jour les enfants arrivaient une heure plus tôt pour aller travailler la danse. A voir la sagacité de leurs visages apparaître à ma fenêtre, je me disais : quelle envie de danser ! Le soleil était encore impitoyable à 15 h dans la Pedra Furada. Ils ont voulu profiter au maximum de mon séjour et je suivais cet appel comme un prétexte à un échange plus large. Puisque les enfants ont compris qu'ils avaient la possibilité de connaître

⁶⁵ Nous en avons déjà parlé dans la partie 1, voir p. 120. Nous y reviendrons par la suite.

davantage le Parc, dans la journée on faisait des promenades et à chaque fois il y avait une émotion spéciale avec une énergie sauvage, un espace de jeux et de rires et aussi beaucoup de questions. Est-ce que je reviendrais ? Quand ? Comment étaient leurs parents quand ils faisaient de la danse ?

En fait, nous avons travaillé une création qui est venue par le souffle du vent et qui montre le schéma interactionnel proposé par Jousse, qui est aussi pensée sur une triade conçue pour lui en tant que « geste triphasé : l'agent (l'imaginaire) – agissant (la mémoire) – agi ⁶⁶ (conscience esthétique) ». Jousse parle de fluidité du geste et cette qualité de l'enfant permet de trouver les images précieuses :



Fig. 169. À gauche, Ana Patrícia et à droite Raíza. Recherche en danse sur la Toca do Carlindo. Région Serra Talhada, PNSC, en 2016. © LdoC.

1. L'agent (l'imaginaire) : à travers les exercices d'improvisation avec des brindilles très fines et légères que nous avons prises dans la caatinga à partir de figures de leur imaginaire.
2. Agissant (la mémoire) : certains exercices techniques ont été introduits pour les aider à la composition ; le travail de rythme dans les actions chorégraphiées, par exemple, donne rigueur et fluidité pour faire la transition de postures avec plus de précision dans l'expressivité du corps ;
3. Agi (conscience esthétique) : ils apportaient déjà un goût pour l'ampleur du geste, bien entendu sans la conscience du mécanisme nécessaire pour créer une mémoire ; en revanche le plaisir de répéter fait que le corps, lui-même, soye porteur de la connaissance; à chaque fois, non seulement les formes vécues par le corps mais aussi l'idée à l'intérieur du geste s'exprimaient : permettant l'esprit d'une danse en dehors de toute référence.

⁶⁶ Marcel Jousse, *L'anthropologie du geste – tome I*, Paris, Gallimard, 1974, p. 18.

Il s'agissait de chorégraphier les interactions théâtralisées entre eux, selon les matériaux provenant, soit des improvisations, soit d'une série de danses que nous avons pratiquées durant les cours et qui sont devenues de plus en plus conscientes, surtout en face du public. Nous avons éprouvé, comme dans la danse d'aujourd'hui, que même sans comprendre ce que le propos esthétique cherche *in vivo*, *l'écriture chorégraphique façonne* le regard de tolérance chez le public. Le concept de corps bouleverse donc le regard, parce que la proposition n'est plus exactement le « corps » mais ce qui bouge. Ils nous font sentir une certaine ouverture à de multiples corporalités.



Fig. 170. Erica. Pratique de danse à l'amphithéâtre Pedra Furada – PNSC, 2016. © LdoC.

Dans les matériaux travaillés, ils ont fait la découverte de certaines danses de Gurdjieff dont j'ai adapté, comme prétexte pour développer l'attention, par exemple, « Huit gestes » et « Prière en marchant » qu'ils adoraient. Pourquoi sont-ils touchés par ces mouvements très structurés ? Ils adhèrent, peut-être à quelque chose



Fig. 171. *Idem*. À droite Ana Vitória et Erica.

d'universel qui les pousse à grandir ? Finalement, au jour de montrer *quelque chose* (spectacle sans titre) à un public de parents et à un petit groupe de touristes séduits par la joie de la danse *in vivo* dans ce lieu stratifié de mémoires. Le plateau rude de ciment, à lumière du jour, n'empêchait pas cette aventure désirée d'échanger l'expression de l'intérieur qui tisse le monde dans l'immédiat.

Alors se crée une série d'images de partages intimes entre les enfants/danseurs et les parents en superposition qui crée, sans arrêt, un incroyable mélange visuel au fond du plateau mythique de Pedra Furada. Ces petites figures humaines sont capables de stimuler le sentiment de la vie quotidienne lors d'une rencontre théâtrale. Chaque petit tableau est une synthèse d'une certaine grâce fugitive présentant des sensations. Ils nous font plonger dans leur durée d'exposition qui s'avère être de brefs instants poétiques. La pièce a construit une *véritable mosaïque de déclarations de caractères humains*, afin de transmettre différentes qualités de gestes, de présences dépouillées entre exagération, timidité et finesse expressive.

Le plaisir en ce moment, entre les regards, a été privilégié, lorsque les échanges artiste et public légitiment la grâce du témoignage d'une autre forme de virtuosité. J'ai été ravie de constater que l'expression du sensible s'avère être plus forte que les impressions spectaculaires qu'on voit normalement au théâtre.



Fig. 172. *Idem.* Ana Clara.

De nouveau dans la pratique pédagogique, l'enjeu essentiel est de laisser le corps apprendre par sa propre nature perceptive, où regarder c'est également écouter. Le regard rassemble les autres sens afin de recevoir l'autre de manière plus engagée pour l'échange de sensibilités. À mon avis, le but de la réflexion sur les sources des gestes anciens crée un rapport direct à la pratique du regard pour ensuite faire avancer le domaine théorique, en approfondissant le sujet de l'incorporation du langage non verbal.



Fig. 173. *Idem.* Cauã.

Si « l'imagination dynamique unit les pôles⁶⁷ », comme dit Bachelard dans *L'air et les songes*, la recherche du geste ancien se manifeste dans la dynamique fluide des enfants. Comme s'ils avaient des ailes au talon, sans avoir peur de s'envoler parce qu'ils ont la certitude de leur élasticité. « C'est cette rapidité de l'image qui induit la pensée⁶⁸ » toute à fait sûre d'une danse encore sans style, un physique qui dit : « je suis le vent ; je suis l'ancêtre ; je suis la *caatinga* » et ainsi de suite. J'entendais et voyais l'être apparaître comme si le jeu du théâtre était évident.

Dans un processus de création comme celui que nous avons parcouru ensemble pendant ces journées exposées aux intensités de sensations, chaque enfant apportait en lui cette croyance dans le regard qui dépassait sa petite figure. Lorsqu'on prenait le temps pour une promenade vers un site archéologique, le paysage s'imposait. Observer un rocher comme une vraie entité qui parle, c'est élargir l'écoute de quelque chose de plus grand qui nous frappe. Pénétrant les chemins de terre jusqu'à nous retrouver face à une figure rupestre rappellerait l'histoire d'Alice de Lewis Carroll. Parce que l'enfant sait avec tout son être faire la différence entre réalité et fiction. Sa mémoire est libre de référence et peut alors créer l'utopie, le fantastique.

Une telle sensibilité ne peut pas se renfermer sur elle-même. Il suffit d'entendre les commentaires très particuliers de l'enfant qui est nourri des influences de son environnement archaïque. *Il y a de la chair sensorielle dans la réflexion du monde*. Je me suis interrogée sur cette perception humaine qui voyage au-delà du milieu comme un acte créateur acquérant un moment de transformation réciproque. Plutôt que de gratter les nœuds accumulés dans le corps, l'*archéologie de l'expression* cherche à pénétrer l'idée de substantialité du changement. Pour revenir à la théorie de Bergson sur le temps continu selon une succession d'états d'alignement (physique, émotionnel et mental) : « Tout changement réel est un changement indivisible⁶⁹. » Cette notion de changement peut dissoudre la rigidité de la peur ou la fatigue des muscles qui n'articulent plus l'émotion. Le mot *é-motion* revendique la nature du sentir comme une dynamique de mouvance expressive.

⁶⁷ Gaston Bachelard, *L'air et les songes – Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943, p. 127

⁶⁸ *Idem.* p. 146.

⁶⁹ Henri Bergson, *La pensée et le mouvant...*, *op.cit.*, p. 162.

La dramaturgie du corps⁷⁰ amène vers le terrain d'analyse du créatif et du savoir sensible, et collabore au rapport entre pratique et théorie dans deux dimensions : la première est de voir le corps qui se présente et qui apporte déjà son langage singulier, la deuxième est la dynamique des savoir-faire entre les façons d'arriver à l'incorporation du langage et le processus cognitif de base réflexive qu'on apporte et recueille durant l'apprentissage. Je me rappelle toujours comment mes yeux traversaient leurs gestes pas encore aboutis. Moment d'épreuves et croisement des sens ! Ce moment-là m'a appris qu'il est impossible d'être neutre, quand les émotions gèrent une tension circonstancielle, car nous sommes porteurs de gestes qui racontent notre histoire, miroir de notre état de corps.

Qu'enseigner à ces enfants ? Il s'agit plutôt d'apprendre avec eux cette certitude expressive même si leurs pensées sont mélangées avec cette vie irréfléchie. Il faudrait considérer l'importance du dépassement du passé dans le contact intrinsèque avec leur conscience de la réalité. Lorsque l'enfant dirige son regard sur une figure rupestre, *il y a un éclat de création immédiate entre lui et l'image du geste qui se révèle* : un véritable mariage entre culture et nature. Impossible de supprimer l'une de l'autre. Et cette capacité créatrice qui a fait germer très vite une dramaturgie spécifique à cette expérience de contrastes entre l'image des anciens gestes rupestres, l'image de la nature avec la sécheresse du *sertão* et les rochers et leurs gestes très vivants.

Le geste de l'enfant redonne ce sentiment de l'origine qui me semble avoir une force anonyme, à la fois hors du temps et de l'espace, plutôt mythique. En même temps, le goût de l'origine se donne à voir à chaque instant. La sensation pure de soi fait naître et renaître constamment des lignes formant les gestes embryonnaires et ce serait un premier sentiment d'unité et de liberté. Pourquoi avoir honte devant soi-même ? C'est la question de se dénouer,



Fig. 174. « Spectacle de danse sans titre », recherche pédagogique de création, *in situ*, 2016. © André Pessoa.

⁷⁰ Dramaturgie comprise comme une composition scénique des actions parmi l'écriture corporelle. Voir partie 1, p. 68, note 104.

lorsque la danse travaille un centre de gravité qui permet de résoudre le conflit entre la forme extérieure et la force intérieure.

Dans l'expérience du mouvement l'enfant découvre cette force dans le rapport avec son corps. Il devient guidé par cette sensation du corps à chaque instant car il se cherche comme une création animée par la présence. La présence qui a besoin de l'autre pour s'épanouir. Dans l'élaboration de chaque posture va apparaître cette force intérieure qui est plus forte que le corps. C'est à ce moment qu'une nouvelle sensation inaugure aussitôt une vision de la vie.



Fig. 175. *Idem.* Présentation de danse : *Prière en marchant (Walking Prayer)*, de Gurdjieff.

L'enfant est l'être de sensation. C'est à travers son ressentir qu'il se présente au monde sûr de lui-même. Merleau-Ponty explique : « La certitude que j'ai de moi-même est ici une véritable perception⁷¹. » L'objectivité du sentir chez l'enfant est, pour moi, une sorte d'autorévélation, lorsqu'il exprime un besoin de partager sa perception ; c'est aussi pour lui le moment privilégié de comprendre son propre corps. Il met en évidence son monde sensible. C'est « [...] une sorte d'exigence que ce qui est vu par moi le soit par lui⁷². » Il ne s'agit pas de limiter l'apprentissage uniquement au sentir, en revanche c'est l'être de sensation qu'il m'intéresse de faire apparaître sur la scène, car à travers la sensation se dessine la conscience.

Réfléchir sur tout ce qui empêche d'illuminer l'esprit vivant du corps n'est pas suffisant. Ce processus à travers le corps demande un acte qui se prête aux gestes de création. Il faut en même temps que se réalise le corps lui-même, entièrement, en donnant l'expression aux questions posées durant le processus de création. *C'est l'acte primitivement esthétique qui travaille sur la présence et que je traduis par être-corps.* C'est un acte libre de camouflage. Il exprime une création.

⁷¹ Maurice Merleau-Ponty, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques* [1946], Paris, Verdier, 2014, p. 51.

⁷² *Idem.* p. 42.

Le besoin de devenir libre, chez les enfants, est une réponse permettant de s'approprier la conscience du corps. Et cette liberté d'esprit est déjà prête pour l'apprentissage technique visant à élargir l'horizon de l'expression ; pour parler de soi, pour ajouter une couche de mémoire à la mémoire préexistante.

L'expérience de la danse vient réveiller une liberté de conception de gestes et chaque corps devient responsable de son processus, selon la conduite pédagogique, vers une construction qui ne peut pas se faire sans une volonté extra-quotidienne. Sans qu'ils aient aucune expérience du théâtre, chaque exigence a pour eux un sens. Ce pourquoi l'enfant est un chercheur : il travaille avec les questions esthétiques, il pense avec elles, il aide à les résoudre, enfin, il veut être créateur.

Chapitre 2. CORPS DE L'EXPRESSION

Mémoire, imaginaire, conscience esthétique

À travers les récits de terrain⁷³ nous avons pu remarquer largement comment les gestes très anciens sont chargés de la mémoire. On peut voir et lire, surtout sentir ce qui reste inscrit sur les rochers. Ces images me semblent très familières au regard de ce que j'ai reçu directement de Marcel Marceau sur la « métaphysique du geste » : « Ne soyez jamais installé dans le poids de votre propre corps, soyez toujours un devenir de quelque chose d'autre⁷⁴. »

Disons que le corps sculpte la palpation de la durée. Si on imagine une intense vibration dans la mouvance telle que le trajet ou la distance entre passé et présent s'intensifie jusqu'à créer une sensation d'immobilité, le geste suspendu représente un instant extrême de l'expression. Ce serait une figure-image du temps. C'est pourquoi je souhaite affirmer que l'archéologie de l'expression considère le geste comme la charnière référentielle du voyage mental de l'être, puisque la reconnexion de la mémoire anticipe le passé et prévoit déjà le futur.

L'archéologie en tant qu'étude épistémologique de l'art, c'est un nouveau champ esthétique. Les journées de séminaires organisées par l'INHA que j'ai suivies, ont été des moments d'exposés théoriques innovants. Mais, faire une sorte d'archéologie intriquée avec la création engage nécessairement dans le champ empirique du domaine intermodal de recherche. Une recherche sur la trace des gestes du passé se confrontant à la nature expressive du corps signifie fouiller cette *machine* : le corps sensible de l'acteur. C'est lui qui va transformer, *remythifier* l'ancien dans mille gestes futurs.

Le mécanisme de la pensée cherche une coexistence entre *la mémoire, l'imaginaire et une conscience esthétique* pour fouiller les enjeux de l'expression dans un sens certain. J'essaierai maintenant une mise en accord de l'idée que nous appellerons *triangulation de forces*. Elle croise le sujet de l'expression avec l'alignement énergétique selon les motivations théoriques notamment de Bergson, Bachelard et Marcel Jousse. Marcel Marceau et Gurdjieff m'incitent à repenser étroitement le geste d'après mes propres expériences.

⁷³ Je parle à propos d'expériences de terrain qui ont été exposées au long des trois parties de la thèse. Ces sont des repères de différentes étapes de travail de terrain, selon mes cahiers de notes de 2000 à 2004, une brève visite en 2015 et l'actualisation de terrain en 2016.

⁷⁴ Marcel Marceau, École Internationale de Mimodrame de Paris, notes de cours, 1983-1986.

En plus, je me laisse pénétrer par la nature des contrastes⁷⁵ de la corporéité de grands artistes du geste avec qui j'ai pu me ressourcer et connaître personnellement, Kazuo Ohno et Stefan Niedzialkowski, par exemple. Dès lors, il m'est devenu évident que le style personnel à chaque artiste est messenger d'une esthétique qui fait appel à une culture. S'ajoute aussi ce que dans l'exercice pédagogique, j'ai appris avec mes élèves de plusieurs cultures, (adultes ou enfants). L'effet d'être un peu partout dans le monde aide à rencontrer quelque chose de semblable, de même à s'étonner des différences. C'est une chance de pouvoir confronter et échanger le *plus nu*, c'est-à-dire le plus caché en nous-même, notre *être-corps* : « Je m'enchantais du terme *Iumy*, qui selon le mythe symbolise le monde des Karajá humain sur la terre. Le corps de l'être (Karajá) est *Iumy*, et ceci me parle de non-dualité : le corps est alors lieu de l'esprit et de l'émotion, il est une silhouette avec son Self [in]visible et indivisible⁷⁶. » Pouvoir ainsi avoir du courage pour éprouver le geste de l'indicible.

1. Circularité, dualité et image triadique du corps de l'acteur

Cette enquête itinérante sur les schèmes profonds de l'expression du geste primordial, autrement dit, le geste de l'origine, est donc le motif du retour à l'imaginaire. Appelons *Urhistoire* Serra da Capivara le *lieu-dispositif* sur un plan transhistorique. Il est possible de faire des spirales dessinant des cercles de convergence avec ce plateau naturel de paysages fluides, des *archéogestes* qui peuvent être connectés et adaptés à n'importe quel espace.

Comment l'expression crée-t-elle un geste scénique ? Entre butô japonais et expressionnisme allemand, il y a le geste archaïque du primat qui n'est pas un immémorial anthropologique ; il propose une subtilité qui n'est pas évidente, plutôt simple, parce qu'il exige un contact véritable avec la pensée de la terre. Ainsi, se développent d'autres questions adjacentes sur le thème de la corporéité et de la dramaturgie visuelle. Ce processus du passé *coulant* au présent invoque un sentiment

⁷⁵ J'ai connue Kazuo Ohno (Japon) à Vienne lors du festival *Tanzwoche Wien* en 1998, où nous donnions tous deux un séminaire, le sien, sur la danse butô, m'a ouvert l'horizon du corps. Stefan Niedzialkowski (Pologne), est un artiste mime marquant par la trace de ses créations et aussi par ses performances dans les créations théâtrales du régisseur Henryk Tomaszewski (1919 – 2001). J'ai pu suivre des cours avec lui lorsqu'il a été professeur-invité chez Marcel Marceau à l'École Internationale de Mimodrame de Paris. La différence entre ces deux artistes réside dans les contrastes corporels. Cette différence, à l'origine de leurs manières distinctes d'expression de l'émotion, est devenue, pour moi, essentielle pour ressentir le *différent et le semblable* [cf. p. 291]. Autrement dit, la sensation engendre et singularise la plasticité du corps sur la scène.

⁷⁶ Cette notion *l'être-corps* que j'explique dans mon travail de Master 2, *Un Rêve de Rituel* [op.cit. partie 1, p. 23 note 28 et p. 47], revient pour rappeler le concept de corporéité et le lier avec l'idée d'un fossile éthérique, nous y reviendrons.

obscur de l'origine qui suscite l'acte empirique, sensitif comme notre recherche suscite de l'intime se glissant par les fuites mettant en jeu sa superficie. Se reconnaître entre l'humain et l'animal avec les états de corps fragmentés c'est déjà un éveil pour vouloir métaboliser une synthèse. Dans les spectacles d'aujourd'hui on retrouve d'images se donnant un peu d'espoir, comme un repositionnement de matière. Il me semble qu'il y a le désir de recréer une pensée symbolique de *l'être-corps* de la terre. C'est-à-dire, devenir la pensée de la terre.

Au sens pédagogique, mes stratégies de recherche interrogent comment restituer l'écoute du commencement où le rêve des ancêtres tisse le lien avec les images rupestres ? La notion de *rhizome-primitif* démythifie et remythifie l'imaginaire de l'origine. Quelle origine ? *Il ne s'agit pas uniquement de nourrir la nostalgie de l'impalpable, mais d'exciter le geste de l'origine de façon à susciter une transformation esthétique de la figure.* La pensée de cette transformation commence dans la recherche sur le terrain, une archéologie incarnée qui tire les ficelles partout dans le corps. Cette matière toujours en infusion rend de plus en plus subtile la dramaturgie corporelle. Ce qui augmente l'intensité, l'inattendu dans le respect esthétique de l'ancestralité. Au lieu d'exacerber la dette à la terre, nous souhaitons *re-originer* le geste qui naît de la pensée et du sentiment de la terre. Ceci implique, d'une part, de réactiver la mémoire par l'expérience physique et psychique dans l'acte de connexion avec la terre. D'autre part, de créer le passage de l'imaginaire à l'expression du geste.

Ces trois forces dont on parle, *la mémoire, l'imaginaire et la conscience esthétique* forment une triade qui chemine vers une pédagogie de création de gestes. Avant de conquérir la *non dualité*, je propose de penser en circularité et dualité dans l'idée triadique du corps, *lieu de passage*⁷⁷. J'emprunte à Bergson l'idée que montre le schéma 1, l'image d'un cône SAB qui figure sur la base AB invertie vers le haut, où AB décrit la mémoire, tandis que le corps (lieu de passage) figure le sommet-S et, le plan de représentation-P figure l'action en mouvance dans l'espace de l'actuel :

1. **Mémoire** : l'ensemble de souvenirs emmagasinés dans la mémoire AB, installé dans le passé immobile.
2. **Imaginaire** : le sommet du cône S-le corps qui configure mon présent avançant sans arrêt.

⁷⁷ Henri Bergson, *Matière et mémoire, Essai sur la relation du corps à l'esprit* [1896], Paris, Flammarion, 2012, p. 200. Bergson appelle « mon corps » le lieu de passage de l'universel devenir.

3. **Conscience esthétique** : le plan P de la représentation – mise en scène de l'action – qui actualise sans cesse la mémoire à travers mon corps, qui est le lieu des phénomènes sensori-moteurs interagissant avec l'imaginaire parmi les événements environnants.

L'imaginaire me semble avoir la tendance à rester dans l'ouvert. Tantôt l'expérience pédagogique tantôt la pratique de création m'ont fait comprendre que la bonne dispersion contient une rêverie. Je m'interroge comment le corps qui crée l'espace, peut-il saisir la dualité shakespearienne⁷⁸ : *être et non être* ? Le corps est celui où la conscience de l'acteur travaille pour objectiver la forme esthétique. Entre l'imaginaire et la conscience esthétique naît donc une tension qui oriente l'expressivité du corps vers la consonance des sens avec ses propres forces. Or, l'imaginaire s'oppose, parfois, à ce que demande la recherche esthétique. Et c'est dans l'opposition que naissent les questionnements entre *l'être et le non être*. Cette dualité est favorable à la recherche de la mémoire, de sorte qu'elle est déjà enracinée dans nature des habitudes cristallisées dans le corps. Les habitudes que Bergson appelle « [...] mémoire quasi instantanée à laquelle la véritable mémoire du passé sert de base⁷⁹. »

Il y a des couches et des couches à traverser provoquant des sensations à l'origine de la trace du geste qu'exprime la vibration de la mémoire. Connecter l'expérience corporelle et conceptuelle avec la trace des *archéogestes* fait acquérir une méthode spécifique qui s'invente à chaque pas. Pour activer le passage du passé au présent, la démarche cherche à approfondir les phénomènes qui font bouger les frontières entre *l'expressivité qui déborde du corps primitif et la conscience esthétique*. Effectivement, la conscience se nourrit de l'imaginaire et l'imaginaire cherche à canaliser la forme esthétique. La mémoire, qu'on pourrait imaginer dans les hauteurs du cosmos ou dans la terre, fonctionne comme une troisième force à évoquer pour développer les deux autres forces qui tiraillent dans le corps. Le corps, comme créateur de l'imaginaire, vit conscient ou inconsciemment ses sensations, ses émotions et ses pensées. Mais, s'il est engagé dans la recherche de l'expression de formes esthétiques, il doit se rendre à la tâche de la création, c'est-à-dire se battre pour dépasser les automatismes afin de devenir l'espace du geste.

⁷⁸ Basé sur William Shakespeare (1564 –1616), poète et dramaturge anglais et son œuvre théâtrale d'où La célèbre citation « être ou ne pas être, c'est la question » (anglais : *To be or not to be, that is the question*) vient de la tragédie d'Hamlet, à l'acte III, scène I, est souvent utilisé comme arrière-plan philosophique profond.

⁷⁹ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, *op.cit.*, p. 201.

« Il faut en effet, pour qu'un souvenir reparaisse à la conscience, qu'il descende des hauteurs de la mémoire pure jusqu'au point précis où s'accomplit l'action. En d'autres termes, c'est du présent que part l'appel auquel le souvenir répond, et c'est aux éléments sensori-moteurs de l'action présente que le souvenir emprunte la chaleur qui donne la vie⁸⁰. »

Schéma 1.

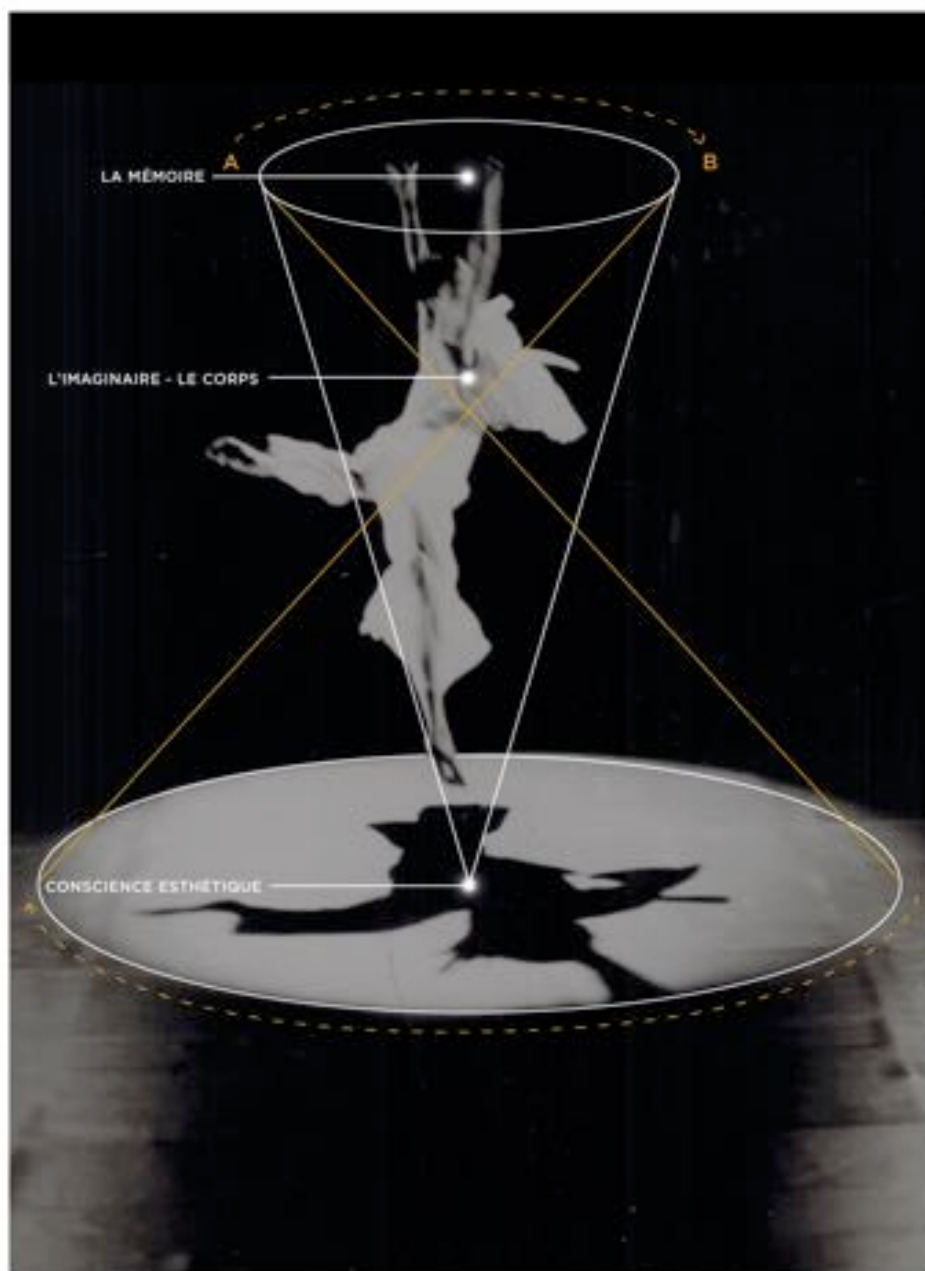


Fig. 176. Solo-danse *Fugitus*, par Lina do Carmo, Cathédrale Sankt Reinoldi, Dortmund (Allemagne), 1995.

⁸⁰ *Ibid.*

« Je captais des images sentant la force d'attraction vers le bas comme un appel. J'imaginai qu'une présence invisible se précipitait du cosmos obéissant à cet appel [...]»⁸¹. » [Traduction]

Cette mémoire du passé, explique Bergson, constitue la possibilité de reprise selon les mécanismes sensori-moteurs qui permettent de guider les réactions dans le présent, comme il suggère, à travers les « leçons de l'expérience ». En revanche, c'est à travers les mécanismes sensori-moteurs qu'émergent les « souvenirs impuissants ». Bergson parle de l'inconscient qui cherche un corps pour les matérialiser dans le présent, c'est-à-dire de mettre en scène une actualisation de la mémoire. Souhaitant élargir la perception du geste au fond du temps, dans la Serra da Capivara, ces gestes d'une simplicité pleine de complexité implicite peuvent-ils redevenir exprimables ? La notion de circularité qui surplombe la question de dualité résoudra l'action de la présence. Dans cette perspective, par exemple, la présence expressive des enfants *capivarenses* entretient, prolonge la succession des créations antérieures.

Alignement et connexion

Dans la pratique pédagogique, où j'articule toujours un rapport à la création, ce qui m'intéresse essentiellement c'est de faire le métissage qui s'opère par le passage de la mémoire. J'ai compris qu'il faut de la volonté pour fusionner l'imaginaire avec la conscience esthétique. L'acteur doit comprendre avec tout son être qu'il y a une force supérieure qui ne se trouve pas dans le corps. Bergson explique bien que la mémoire est partout dans l'espace et pas dans un tiroir, ou quelque part dans le cerveau. Dans *La Poétique de l'espace*, Bachelard pense à cette idée bergsonienne et il questionne également comment se fait cette relation entre imaginaire et mémoire.

De manière à approfondir la voie du corps et l'expression, je me suis intéressée au système de mouvements transmis par Gurdjieff. Notamment les danses, aussi appelées simplement *mouvements*, font partie de ces forces influentes qui sculptent nos modes de pensée et de vivre le corps-esprit. Ce corps-esprit qui est comme la retrouvaille entre deux forces inséparables. Cela se place autour de la source de l'œuvre que Gurdjieff exprime au monde contemporain durant et après les deux grandes guerres mondiales. Et m'interrogeant sur l'alignement *corps, esprit et*

⁸¹ Lina do Carmo, *Corpo do Mundo*, Rio de Janeiro, Livros Ilimitados, 2015, p. 210 : « *Captava imagens sentindo a força de atração descendente como um chamado. Imaginava que uma força invisível precipitava-se do cosmos [...].* »

expression pour conduire à une meilleure compréhension du geste vivant, je me suis penchée sur la stratégie du travail qui fonde un tissage de pensées toujours connectées aux éléments empiriques qui constamment évoquent des *insights* philosophiques.

Rechercher nous amène à tisser des pensées qui sont convergentes et aussi divergentes. Par exemple, je retrouve entre Bergson et Gurdjieff quelques connexions sur des approches différentes de celles que d'autres ont recherchées, sachant que Gurdjieff reste méconnu ou dérangeant peut-être dans le contexte académique pour ce qu'il a nommé « le travail sur soi ». Une voie de connaissances pérennes qu'il a transmise pendant toute sa vie dans divers pays, surtout en France de 1923 à 1949. Il s'agit d'un système holistique pour le développement harmonieux, autrement dit le réarrangement unifiant l'être entier: corporel, mental, émotionnel et spirituel. Pour lui, l'âme est une accumulation (comme chez Bergson), mais il explique que cette accumulation est un projet personnel à accomplir, selon la qualité du développement conscient d'émotions, de pensées et d'actes de chacun.

La pratique des danses que Gurdjieff est allé rechercher au Moyen-Orient, venant de diverses sources et traditions, par exemple, derviche, pythagoricienne, tibétaine et autres, impose un travail spécifique d'auto-observation de soi, aussi nommé « rappel de soi ». Le corps est toujours le temple des enjeux contradictoires de sa propre nature duelle. Or, dans cette nature contradictoire le corps fait libérer l'énergie intelligente, à laquelle Gurdjieff explique qu'il faut obéir pour qu'on puisse arriver à un état de présence consciente. Au long des années de pratique, j'ai pu comprendre comment le « rappel de soi » enrichit la perception de l'alignement du corps, surtout en ce qui touche la force conciliante ou facteur qui émerge du frôlement entre un concret ressenti du corps et les envols de l'imaginaire.

« Est-il possible de sentir la différence entre ce qui est imaginaire et ce qui est réel ?⁸² ». Comme témoigne *Retour à Maintenant*, l'œuvre de Henriette Lannes, élève directe de Gurdjieff. « Chaque fois que nous nous éveillons, nous nous ouvrons à la possibilité de voir ce qui se passe en nous. Nous l'éprouvons dans notre instinct, notre sensation et sentiment. Nous sentons alors que nous ne sommes pas totalement endormis⁸³. »

⁸² Henriette Lannes, *Retour à maintenant*, Lyon, Tournadieu, 2008, p. 74.

⁸³ *Idem.* p. 93.

Normalement, l'imaginaire est soumis aux habitudes, les expériences automatiques vécues et auxquelles la conscience de soi se met à l'épreuve. Dans la pratique, on peut éprouver plus clairement comment aligner : sensation, sentiment et pensée. On doit se rendre compte, comprendre, avec tout notre être sensible, émotionnel et intellectuel comment on réalise, d'abord en nous-même, la naissance d'une nouvelle sensation plus complète de notre être. Voir la figure qui expose le schéma 2 plus loin.

Ce n'est pas une tâche évidente pour l'acteur, mais un grand voyage archéologique à l'intérieur de son propre *être et non être*. Ce qui est dramatique c'est de se rendre compte des blocages, automatismes et préjugés. C'est dans la lutte avec le devenir que l'acteur découvrira la force conciliante qui libère l'intérêt immédiat de l'angoisse d'avoir des effets extérieurs à sa présence. Ainsi se crée l'instant de la vraie présence, parce que « l'imagination dynamique unit les pôles⁸⁴ » et le corps devient l'espace de l'être inconnu, plus profond.

Sans dualité entre connaissance technique du corps et don, sans violence en déconstruisant la corporéité innée, on souhaite aligner cette mémoire porteuse de la geste de l'humanité. Considérant que le corps est canal pour les accumulations d'expériences qui amènent à l'autoréalisation. Il y a des expériences considérées comme essentielles et d'autres comme inutiles. Mais qui va juger cela ? Chacun fait son « autopoïésis » et cherche le réseau pour son processus *bio-cognitif*.

L'étude de l'expressivité du geste penché sur les scénarios rupestres de la Serra da Capivara m'a fait croire fermement à ce que Laban a écrit : « L'espace est l'aspect caché du mouvement et le mouvement est l'aspect visible de l'espace⁸⁵. » Peut-on penser que le corps dévore l'espace ou se laisse dévorer par son propre pouvoir plastique qui tranche l'espace ? Également architecte, influencé⁸⁶ par Gurdjieff, Laban organise la pensée du mouvement comme une « *living architecture*⁸⁷. » Le système d'analyse du mouvement développé par Laban permet de décortiquer le phénomène de motricité inséparable du contenu mental et émotionnel de l'être humain. On considère

⁸⁴ Gaston Bachelard, *L'air et les songes – Essai sur l'imagination du mouvement*, *op.cit.* p. 127. Je rapproche cette pensée des actions pédagogiques et dynamiques de création chez les enfants de la Serra da Capivara.

⁸⁵ Rudolf Laban, *Choreutics*, Annotated and Edited by Lisa Ullmann, London, Macdonald/Evans, 1966. p. 4 : « *Space is a hidden feature of a movement and movement is a visible aspect of space.* »

⁸⁶ Cf. John Foste, *The influences of Rudolph Laban*, London, Lepus Books, 1977, pp. 26, 27, 49, 50.

⁸⁷ Rudolf Laban, *Choreutics*, Annotated and Edited by Lisa Ullmann, *op.cit.*, p. 5.

que les aspects cachés du mouvement sont les éléments destinés comme références du corps sculptant l'espace.

L'acteur rendre visible sa perception du spatial qui est le cœur de la danse. Il sculpte la scène avec son geste. Et, la création chorégraphique installe, avec ardeur, une façon de se confronter avec les abstractions de l'imaginaire permettant de rendre concret l'issue de savoirs techniques très différents. La scène est le lieu pour décomposer le corps, le traverser jusqu'à en soustraire et incarner l'esthétique des formes sensibles. Sur la scène, le corps se dissout en même temps qu'il se relie avec ce qui le sépare. Faut-il dire aussi que la scène est le lieu des tensions intimes lorsque le geste dansé inscrit également une corporéité de l'expérience de l'esprit. C'est alors un corps aligné sur l'esprit qui pense la création.

Le corps devient multiple selon les espaces qu'il tranche, ses *kinésphères*⁸⁸ ou l'espace dynamique créé par le corps qui dépasse le physique pour rendre une atmosphère autour de lui. Cette atmosphère du corps de l'acteur/danseur est souvent agitée intérieurement, entre résistance et ouverture, lorsque qu'il exprime par sa présence une lutte organique des forces. Sur ce point, le tissage théâtral de la dramaturgie demande de rester en contact avec le ressort de l'expérience accrue du corps. Par ailleurs, l'*archéologie de l'expression* permet de retrouver une plus grande sensation de la circulation d'énergies comme une vie profonde d'où émerge la mémoire à la conscience physique de l'impalpable.

Sur le plan de la recherche de l'alignement intérieur, il est opportun de revenir à Anne Sicco qui m'a beaucoup poussée vers une expérience distincte de la présence. Une qualité de présence qui naît justement dans la recherche de l'alignement, lorsque l'acteur réalise dans sa présence les échos de sa pensée, il inscrit visuellement le vécu intérieur : il devient image. Dans l'École de Mimodrame de Marceau et puis à Cahors, où se trouve son Centre de formation et création « L'œil du silence », j'ai pu travailler auprès d'Anne Sicco cet univers visuel du geste qui est le produit de la conscience esthétique.

⁸⁸ Dans l'étude du mouvement, Laban explique la kinésphère par l'espace qui entoure la personne à partir de ses membres (bras et pieds) et qui s'étend dans six directions : droite, gauche, haut, bas devant et derrière. Ceci recoupe les trois plans principaux de la figure en horizontal, vertical et sagittal.

Il arrive aussi que les émotions et le corps se fondent dans des états plus unifiés ou alignés, où ce ne sont plus les impulsions qui conduisent le corps mais où se crée une zone plus stable que j'appelle *l'espace du rêveur*, du partage de la danse. La promptitude du corps rend visible l'espace du rêve, la reprise de la mémoire. Répéter aide à voir plus clairement ce qui doit se libérer, comme les pensées inutiles, pour créer une trace sur la surface éphémère de la scène. De même Bachelard exploite toujours sa réflexion sur la force expressive du rêve dont je considère pure plasticité visuelle. « Et c'est cependant la transformation, les transformations qui font de l'espace onirique le lieu même des mouvements imagés⁸⁹. »

Bergson explique de manière puissante que le discernement aura lieu lorsque « La diminution apparente de la mémoire, à mesure que l'intelligence se développe, tient donc, à l'organisation croissante des souvenirs avec les actes. La mémoire consciente perd ainsi en étendue ce qu'elle gagne en force de pénétration [...]»⁹⁰ Dans cette circulation d'énergies mémorielles naît un événement : la trame dramaturgique donne la forme expressive du potentiel primordial du corps. *Éprouver la véracité de mes sensations, en me mélangeant au réservoir pictural des figures rupestres, m'a permis de commencer à soulever les couches inutiles de mon idée d'expression.*

Une archéologie travaille sur ce qu'il faut laisser de l'individualité pour se fondre dans le groupe, par exemple, car c'est surtout avec les autres corps que nous nous orientons vers un espace commun, un espace chorégraphique. Conduire un processus de création chorégraphique m'a toujours surpris à chaque fois que j'ai pu constater que le corps du danseur ou de l'acteur semble parfois un *livre fermé* dont les pages pourraient soudain s'ouvrir. Je me donne pour tâche de créer les moyens pratiques de fouiller les couches bien serrées, soit à cause d'une technique maîtrisée, soit d'un certain style cristallisé.

Je me souviens toujours du spectacle *Voyageurs Immobiles*⁹¹, de Philippe Genty, une grandiose aventure entre acteurs et marionnettes où les transformations deviennent une archéologie visuelle des expressions inattendues, brusques, poétiques, douloureuses, comiques et tragiques. Rarement un spectacle peut rassembler autant de métamorphoses, confondre le réel avec un monde désespéré qui s'écarte de toute

⁸⁹ Gaston Bachelard, *Le droit de rêver*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973, p. 195.

⁹⁰ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, *op.cit.*, p. 202. C'est pourquoi Bergson propose l'image du cône à l'envers comme figure dans le schéma 1, p. 340.

⁹¹ Au Palais des Papes, Festival d'Avignon, 1995.

stabilité, sans pitié, en faveur de l'urgence. Une circularité dynamise ce voyage dans un sens propre aux paysages immobiles, à cause de l'extrême rapidité du changement des rôles entre acteurs et marionnettes aux rythmes de rêves saccadés.

Me rappeler cette création me permet de parler de formes *fractales*, qui sont des images agitées dans le temps incommensurable qui incite l'artiste à trancher une temporalité et « à réimaginer l'enfance perdue⁹². » Pour ainsi faire appel à la mémoire qui donne la circularité de la vie, ne serait-ce pas impertinent de vouloir exalter uniquement la sensation de légèreté de la danse ? On pourrait se demander s'il n'y a pas dans la circularité un centre de gravité où le corps trouve l'ancrage, si utile pour ressentir aussi une danse très profonde qui brûle au fond de la terre.

La loi de 3 et la création

L'art est un moyen de préserver et transmettre une certaine connaissance à l'origine de sources très anciennes, explique Gurdjieff : il y a « Art créateur et art subjectif⁹³. » Pour lui l'art subjectif dérive des accidents très rares et pourtant il n'y aura pas un « [...] art créateur inconscient, car notre sentiment (selon lui) est trop stupide⁹⁴. » Il faudrait se mettre en intimité avec sa pensée rusée pour comprendre la subtilité spécifique de sa vision de l'art objectif. L'art n'est pas basé sur le talent, dit-il, mais fondé sur la connaissance des lois qui traversent tous les aspects de la vie. C'est une dimension très précise de la sensibilité artistique capable de provoquer un éveil intrinsèque dans la présence. Par exemple, musique et danse font partie du travail qu'il propose pour le développement harmonieux de l'être humain et en cela il n'y rien de mystique, dit-il, au contraire : les danses travaillent plutôt sur la pensée.

Gurdjieff a dédié toute sa vie pour démontrer que le travail se passe sur le plan de la conscience. Pour développer l'artiste créateur qui doit être impartial vis-à-vis des influences positives et négatives. Parce que les émotions et les sensations sont constamment tiraillées à droite et à gauche, de même que les pensées, on doit développer une *troisième force* qui repose sur l'élargissement de la présence et qui s'engage à s'observer soi-même dans les changements d'humeurs. La pratique de l'*attention divisée* est, pourtant, un outil qui aide à développer l'auto-connaissance, à se rappeler de soi-même.

⁹² Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie* [1960], Paris, Quadrige/PUF, 1984, p. 94.

⁹³ George-Ivanovitch Gurdjieff, *Gurdjieff parle à ses élèves, 1917-1931*, Paris, Rocher, 1995, p. 232.

⁹⁴ *Ibid.*

Comment peut-on sentir en nous-mêmes ce processus qui amène à la mémoire, à un « souvenir-pur » qui éclate ? Bergson s'interrogeait justement sur ce qui fait apparaître la mémoire, comme montre le schéma 1, p. 340. Comment se fait le fondement du temps ? À mon avis, la conscience se nourrit de l'imaginaire et l'imaginaire cherche à canaliser la forme esthétique, dans le devenir intrinsèque du sentiment. Ce serait un unique moment plein de présence, qu'il faudrait pouvoir répéter.

Le travail d'analyse du geste amène à décortiquer le phénomène du mouvement inséparable du contenu mental et émotionnel. La pratique de l'*attention divisée* active cette zone privilégiée de la présence permettant d'être aussitôt avec le flux, dans l'anticipation d'images et dans ce qui se déroule dans la réalité actuelle. À *l'image de deux flèches qui connectent l'auto-perception de l'intérieur vers le monde l'extérieur et à l'inverse*. Soit sur la scène, soit dans la vie, on parle de la présence comme une expérience en devenir. S'observer n'est pas qu'une simple constatation, c'est une expérience qui exige d'élargir l'attention, de se rassembler, de se voir au milieu de notre propre chaos en retenant l'état de présence. Même tiraillé entre émotion, pensée et sensation le corps s'offre, dénudé, comme synthèse de sa corporéité. Il peut être ici et ailleurs et peut manifester la grandeur métaphysique dont parle Marceau.

L'artiste serait celui qui sort de l'ordinaire. Dans la tâche de créer un rôle, l'acteur : « [...] devrait avoir la compréhension et les sentiments⁹⁵ » de celui qu'il incarne, car il ne peut pas ressentir exactement ce que l'autre ressent. L'art du créateur propose de devenir maître de soi-même. L'acteur ne laisse pas briser la force ou l'énergie qui, au lieu de pousser son expression, le sortira de son centre par n'importe quel problème. L'acteur doit savoir conduire cette force vers le *dédoublement de soi*, dirait Marceau. Voici apparaître un *parti pris* de ressemblance entre Marceau et Gurdjieff. L'acteur cherche son achèvement à se percevoir entièrement en tant que présence alignée ou non alignée entre *l'être et le non être*. C'est une condition pour développer une possible *non dualité*. Mais, comment peut-on se voir soi-même ?

À pratiquer les mouvements transmis par Gurdjieff, j'ai pu comprendre, peu à peu, comment jouent les trois forces primordiales en relation à la loi de trois ou loi de la création. Il faut penser à l'interaction fondée sur une triple force : affirmation, négation et réconciliation. C'est à travers cette loi que les phénomènes apparaissent,

⁹⁵ *Idem.* p. 229.

par exemple, la base de toute matière est l'hydrogène qui est constitué par trois matières : le carbone, l'oxygène et l'azote. Dans presque toutes les sources spirituelles on retrouve l'idée de trois, par exemple, dans la trinité hindoue, il y a Brahma (le créateur), Shiva (le destructeur) Vishnou (le protecteur). Dans la mythologie de l'origine des Indiens Karajá, comme je l'ai expliqué auparavant à propos de *l'être-corps* [voir p. 338], ils conçoivent leur genèse basée sur trois niveaux de l'existence : la profondeur des eaux, la terre et l'*Ioni* (le ciel).

De quoi nous parle la loi de la création ? Tout d'abord, lorsque les deux forces positive et négative rejoindront la troisième force neutralisante, Gurdjieff explique que « quelque chose de tout à fait différent est créé⁹⁶. » Reconnaître l'importance de neutraliser le conflit entre *être et non être* permettra d'entamer la dualité, travaillant en soi-même les phénomènes qui affleurent de ces trois forces. L'une positive qui est toujours suivie d'une force négative et puis pouvoir engendrer la troisième force conciliante. Le corps est habité par une sorte d'oscillation conflictuelle entre les aspects positifs et négatifs : j'aime ou je n'aime pas, je suis pour ou contre quelque chose et ainsi de suite. Nous ne sommes pas toujours attentifs à l'éveil de la *force de conciliation* qui peut résoudre la lutte interne de la dualité et qui peut nous aider à aligner ces forces en faveur de la création.

Pour donner une idée de comment fonctionne l'alignement de ces trois forces ayant pour but une dualité sans opposition, qui contient la vitalité, nous pouvons faire naître le principe de la *non dualité*. Dans ce sens il faut rendre possible la bifurcation du mouvement, comme une forme de synapse qui part du virtuel (mémoire) vers l'actuel (mise en scène). Le schéma 2 montre l'alignement du corps de l'acteur (extra-quotidien), la vitalité de l'abstraction du temps et la possibilité de reconstituer la mémoire. On revient à notre hypothèse : *plus je vois loin dans le temps passé, plus large est la mémoire, plus la virtualité grandit dans l'actuel*. Le présent serait un maintenant incomplet, il faut que l'acteur profite de l'incomplétude, des oscillations, pour produire vraiment la bifurcation dans le *spatio-temporel* intermédiaire ou médium de l'expression de l'impalpable.

En élaborant le schème 2, je m'interroge sur le dédoublement de l'acteur : serait-il *être* qui joue le *non être* ou serait-il le *non être* qui invente un autre *être* en lui-même ? Être un acteur, pour Gurdjieff, signifie devenir créateur dans la création de

⁹⁶ *Idem.* p. 244.

soi-même, se connaître, et ainsi pouvoir rendre le *Spectrum* entier d'un rôle. « Un homme véritable peut être un acteur et un acteur véritable peut être un homme⁹⁷. » Si on remplace la dualité *être* et *non être* par analogie avec l'image du noir et blanc, il nous suffit pour comprendre que le noir condense (cache) ou contracte l'expression de toutes les couleurs et le blanc soit l'espace vide, qui peut recevoir et exprimer le *Spectrum* entier.

Schéma 2

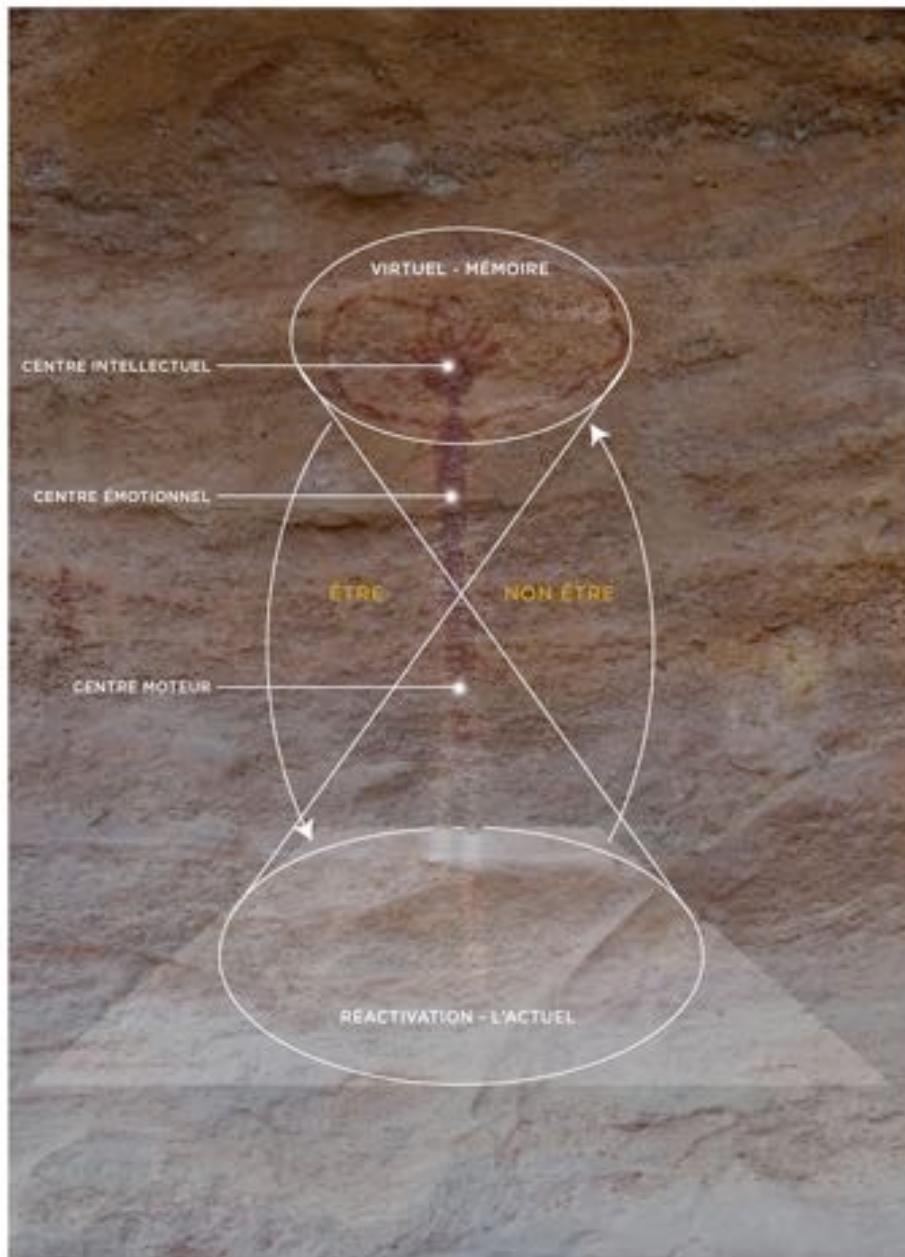


Fig. 177. Figure danseuse rupestre. Toca da Ema do Sítio do Brás II. Région Serra Talhada – PNSC.

⁹⁷ *Idem.* p. 231. Gurdjieff explique sur le *Spectrum* de la lumière blanche, d'où les sept couleurs peuvent s'exprimer. On peut comprendre par cela que l'émotion est source d'énergie créatrice, intuitive et supra-intellectuelle.

Deleuze se penche sur *Matière et Mémoire* de Bergson pour expliquer dans *Différence et répétition* les schémas « réel et virtuel » en deux foyers rendant l'idée d'un circuit infini d'images perceptions et d'images souvenirs. Pour lui « L'objet virtuel n'est pas un ancien présent⁹⁸. » C'est le *passé-pur* qui l'intéresse et qu'il définit comme « contemporain de son propre présent, [puisqu'il est] préexistant au présent qui passe et faisant passer tout le présent, qualifie le virtuel⁹⁹. » Cela diffère du présent qui passe simplement et que Deleuze décrit comme une synthèse active du temps constitué des habitudes contractées. Il dit que « la reproduction de la mémoire, c'est le passé (comme médiation des présents) qui est devenu général, et le présent (tant l'actuel que l'ancien) particulier¹⁰⁰. » Il se réfère à une synthèse passive du temps pour expliquer la différence entre la première synthèse de la fondation du temps et celle du fondement du temps. La dernière contient la profondeur de la Mémoire qu'il traduit par « Habitus et Mnémosyne ou l'alliance du ciel et la terre¹⁰¹. » À mon avis, Deleuze rejoint le palimpseste de « l'incommensurable mémoire » de Baudelaire¹⁰².

De retour à la pensée archéologique, celle-ci s'engage à travailler à l'intérieur du corps, selon les quatre couches déjà mentionnées dans la partie 1, pp. 66-67, comprenant l'impulsion, l'énergie, la forme et l'archétype. L'objectif est de s'ouvrir à un changement intrinsèque et de surmonter la dualité. On souhaite que l'expression puisse devenir un substrat puissant : un *fossile archétypal*, lorsque fouiller l'imaginaire amènera à connecter « l'incommensurable mémoire » de Baudelaire. Ce corps *mystique et sauvage* dessine les abîmes de l'imaginaire et entremêle mon sentir et ma conscience.

Impossible d'oublier François Delsarte, même sans connaître en profondeur sa méthode, l'ouvrage de Ted Shawn, *Every little movement*¹⁰³ m'accompagne depuis ma jeunesse. Il explique les trois grands ordres du mouvement d'après Delsarte. L'un ce sont « les oppositions », quand deux parties du corps bougent simultanément dans le sens opposés. Ted Shawn décrit l'observation de Delsarte sur la force excentrique de l'expressivité qui se dégage de l'enfant dans le découvert du centre de gravité du corps,

⁹⁸ Gilles Deleuze, *Différence et répétition* [1968], Paris, Epiméthée/PUF, 2015, p. 134.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Idem.* p. 109.

¹⁰¹ *Ibid.* pp. 108-109.

¹⁰² Cf. Charles Baudelaire, « Palimpseste », in *Les Paradis artificiels*, in *Œuvres complètes*, pp. 505-506, *op.cit.* Voir partie 2, p. 228, note 156.

¹⁰³ Ted Shawn, *Every little movement. A book about Delsarte* [1954], New York, Princeton Book Co Pub, 1974, pp. 33-34.

lorsqu'il se met de bout pour la première fois : il pousse les jambes vers la terre tandis que le haut du corps se libère en sens contraire. C'est alors la vitalité du physique qui dans la lutte de forces opposées crée l'expressivité du mouvement. L'autre ce sont « les parallélismes », quand deux parties du corps se mettent en mouvement dans le même sens et simultanément. Par exemple la géométrie égyptienne exprime l'esthétique concentrique du mouvement. Et le troisième ce sont « les successions », quand n'importe quel mouvement prend tout le corps, engageant les muscles, les articulations dans une fluidité propre à l'expressivité de la danse.

En revanche l'organicité expressive du corps dans l'apprentissage du mouvement part de la recherche de l'équilibre de forces, comme font les enfants. Ensuite, il faudrait évoluer vers le mécanisme d'efficacité et grâce du mouvement, et finalement le sens de l'économie d'énergie en faveur de la précision. Le système de Delsarte traduit, à mon avis, une vision holistique du mouvement et cela ne reste pas limité au propos de la danse. Mettant en relation Delsarte et Gurdjieff, j'imagine un triangle pour expliquer la loi de la création comme un maintenant qui tranche le temps pour aligner le passé qui ne passe pas lorsque je suis présent, ici et maintenant :

- **JE** : signifie le monde intérieur.
- **SUIS** : représente la réunion des 2 : conscience intérieure et conscience extérieure.
- **ICI** : représente le monde extérieur.

Schéma 3 : Triangle de l'expression



Fig. 178. Triangle de l'expression.

Configurer ce triangle de l'expression montre l'espace privilégié de l'invention. L'interface de la pensée intéressée à une perspective holistique de la connaissance, du point de vue Gurdjieff, par exemple, situe les trois centres de l'être humain suivant l'anatomie du corps montré par le schéma 2 : les trois centres sont interconnectés. La loi de trois s'exprime notamment dans le partage de la danse en groupe, où il faut sacrifier une partie de soi-même en faveur de l'ensemble. Durant les frôlements on peut davantage se rappeler de se soumettre à l'expérience de conciliation.

Peut-on séparer le corps du moi et l'être créateur ? Trois forces – passive, active et neutralisante – travaillent dans l'acteur qui vit des sensations multiples, hétérogènes et réversibles du corps et de son être pensant. D'une part, le corps organique vit avec ses énergies d'impulsions, d'autre part le corps du moi existentiel. Ces corps constituent un jeu de correspondances « chiasmiques », appelées La chair : « un être à plusieurs feuillets ou à plusieurs faces, un être de latence, trame, d'une certaine absence¹⁰⁴. » Et finalement l'être spirituel ou mental supérieur que Gurdjieff appelle l'observateur, celui qui se rappelle de soi et se reconnecte avec la source de la grande mémoire.

Dans la proposition triadique *mémoire, imaginaire et conscience esthétique*, il y a la possibilité de joindre la loi de 3 pour le travail intérieur de l'acteur. A savoir que c'est à travers la nature motrice du corps que circule l'énergie vers le sommet du triangle [Suis] ou bien, comme décrit Bergson avec l'image du cône, vers la « hauteur de la mémoire ». Ainsi, l'écart entre le monde intérieur (mémoire, virtuel) et le monde extérieur (reprise et passage à l'actuel) se dissout : $1 + 1 = 3$. *Je suis et je ne suis pas* devient création, une actualité réalisée. Parce que *je suis ici* signifie rassembler les trois forces, s'aligner sur la mémoire incommensurable, où la présence contient l'absence. Comme le Tao réunit *yin* et *yang* dans une véritable complémentarité énergétique. La nature du mouvement est l'énergie comme le souffle ouvre en nous la réception et la perception de la vie.

À cet égard, Bachelard rajoute la rêverie prospective de « l'animus et l'anima¹⁰⁵ », qui suscite le principe idéalisant de la poétique de l'androgynéité. Je partage son point de vue, quand il explique que le masculin et le féminin doivent

¹⁰⁴ Michel Bernard, *De création chorégraphique*, Paris, Centre National de la Danse, 2001, pp. 20-21.

¹⁰⁵ Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, op.cit., pp. 72-73.

dépasser le biologique et qu'on peut dissoudre cette dualité sur le plan de la création en imaginant des valeurs poétiques pour se remémorer l'être mythique.

Geste et silence

Le rassemblement de soi aide au travail d'alignement, qui ne se limite pas uniquement à l'alignement conçu dans la physiologie corporelle. Il est impliqué dans la notion de l'*être-corps* et l'espace intérieur qui aide à prendre distance. Cet espace permet d'ouvrir davantage la conscience de la présence qui est aussitôt absence. C'est cet état du corps qui rend l'acteur-danseur capable de canaliser de l'intuition les gestes pleins de sens qui font appel à une poétique du silence. On s'éloigne du mode mécanique de *s'exprimer sans se voir*, pour manifester *l'expérience directe du vécu*. Le vrai vécu est plein de silence. Le silence qui ouvre plus l'espace pour se voir soi-même, à la fois au centre et à la périphérie de l'action.

Nous pouvons éprouver, à ce moment-là, une atmosphère performante pleine de la richesse et des difficultés toniques dans la plasticité de l'expression. Déjà dans l'attente du regard de l'autre on sent un frôlement incroyable vibrer dans l'espace *kinésphérique*¹⁰⁶, puisque la fonction tonique du corps est sensible à l'autocritique. La nécessité mentale et affective d'auto-affirmation ne laisse pas le danseur *être dansé par son geste*, comme il voulait, car le corps est crispé. Il faut se rappeler toujours de la respiration pour retrouver un esprit libre dans le groupe et cela m'a toujours apporté un effet de décompression dans ma musculature.

A ce propos, j'ai consacré une série de séminaires¹⁰⁷ aux jeunes artistes de la danse et du théâtre, dans diverses villes du Piauí en 2016. Le but du travail a été d'étudier la *dramaturgie du silence*, plus précisément la création du silence. Nous avons recherché par le biais archéologique comment les influences externes interpellent dans l'écoute de l'être intérieur. *Qu'est-ce qui fait le Geste devenir l'expression de la présence ?* L'expérience de se taire ne signifie pas savourer le silence. Nous avons constaté d'une part la terrible difficulté de préserver un espace plus vide à cause des automatismes de gestes et de paroles dépourvus de conscience du corps ; d'autre part, nous avons observé un état de liberté dans l'interdiction de la

¹⁰⁶ Voir sur la Kinésphère, p. 345, note 88.

¹⁰⁷ Intitulé « *Dramaturgia do silencio* », ces séminaires ont été donnés en Août 2016, dans le cadre du projet SESC – Dramaturgia. Durant trois semaines, à raison d'une semaine par ville, ce séminaire a eu lieu à l'école de danse Lenir Argentio, à Teresina (capitale) et aux centres culturels du SESC à Parnaíba et Floriano, Piauí-Brésil.

parole. C'est-à-dire que la contrainte rend possible de trouver les moments fugitifs qui aident à percevoir, quand le silence s'impose peu à peu, une sorte d'étrange plénitude.

Par exemple, Samuel Alvis, un jeune chorégraphe/danseur de la scène de Teresina (capitale du Piauí) m'a fait un retour sur le séminaire. J'ai traduit ce qu'il a écrit : « Le silence est un monde inexploré et oublié pour moi et je crois pour l'humanité aujourd'hui¹⁰⁸. » Ce séminaire a touché au fond de la question de l'expression qui contient un désir constant de l'être tenté de déformer l'enveloppe physique de l'être, c'est-à-dire, son corps.

Comment se réorganise-il, le corps, en tant que présence-absence ? Présence parce qu'il est conscient de lui-même, d'abord pour la tenue du corps et absence car il est capable de s'oublier, de lâcher prise. N'est-ce pas un paradoxe ? Être présence-absence, s'explique par le travail avec *une troisième force réconciliatrice* qui fait appel à l'observateur qui agit dans l'acteur-danseur, pour la conscience de soi, de manière à se voir soi-même et à être-là, également exposé au regard de l'autre. Nous y reviendrons sur cette question.

Ces sont des moments esthétiques paradoxaux dans lesquels le danseur doit s'oublier et se souvenir, être autant présent qu'absent, auxquels j'ai dédié un long bout de cheminement de ma vie. J'ai retiré, des expériences extrêmes de confrontation pratique, m'interrogeant sur les diverses problématiques de chacun. Il faut toujours préparer le terrain pour pouvoir bien mener la sensibilité à l'écoute du corps.

L'exercice de mime, apparemment très simple comme l'envol du papillon¹⁰⁹, introduit certains codes de la théâtralité de Marcel Marceau. Visualiser un papillon s'apprêtant, au loin à venir vers soi et à se rapprocher, jusqu'à venir se poser sur l'épaule. Un tel exercice demande beaucoup de silence intérieur. Ensuite prendre le papillon entre le pouce et l'index, le mimer avec la vibration de la main pour simuler les battements d'ailes et le relâcher en le regardant s'envoler. Une certaine stylisation, du coup, naît dans cette atmosphère où le silence se crée intérieurement. Le silence qui

¹⁰⁸ « *O silencio é um mundo inexplorado e esquecido pra mim e acredito que pra humanidade atual.* » Retour du séminaire intitulé « *Dramaturgia do silencio* » pour les danseurs-acteurs de Teresina-Piauí, (Brésil), voir en note 107.

¹⁰⁹ L'effet du travail se passe d'abord au niveau de l'attention et crée un changement intrinsèque dans le geste et la présence, soit du danseur, mime ou acteur en Europe, soit avec les enfants à la Serra da Capivara. Conduisant un séminaire avec les étudiants en Arts de la scène de l'Université Bourgogne Franche-Comté, en 2016, j'ai constaté que ces étudiants, en plus de la découverte de Marcel Marceau, ont été fascinés par la magie du geste qui crée une écoute.

stimule la présence. Le silence interpelle le geste pour intensifier la perception de l'acteur et sa motricité responsable de faire la bifurcation du *virtuel* à *l'actuel*. Parfois, il faut montrer un film de Marcel Marceau pour expliquer qu'il est possible de développer un esprit propre à chacun avec un superbe papillon. Le mime pousse l'éveil à l'imaginaire à qui le souhaite.

Entre l'organicité¹¹⁰ et l'artificiel, c'est dans le corps qu'émane la vie. Entre la réflexion et les sensations s'articulent les images du monde qui ne sont pas que des métaphores visuelles de perception immédiate, car la production de l'imaginaire dérive de cette force irréductible des actes plus posés et corporalisés. Dans les débats actuels, nous pouvons voir comment les questions persistent autour de l'organicité dans le jeu de l'acteur, en référence à ce que Grotowski a proclamé sur le théâtre « pauvre » quand il a redirigé l'attention vers le corps comme l'agent de l'action scénique.

A ce sujet, pratiques et réflexions abondantes ont été mises au jour lors de la *VII Mostra de Intérpretes Criadores*, l'évènement de danse créé par la chorégraphe Lenora Lobo avec sa compagnie Alaya Dança à Brasília, sur le thème « Pour une danse pauvre : potentialités poétiques du mouvement¹¹¹ ». L'évènement avait pour fonction de rappeler Grotowski et de le mettre en relation avec le corps de l'interprète créateur, c'est-à-dire la corporéité dansée, pensée par la nouvelle génération. Le caractère essentiel du mouvement a été recherché et l'un des grands moments a été précisément la présentation finale du processus de création, que j'ai pu travailler pendant deux semaines avec les danseurs/danseuses de dix-neuf Etats du Brésil. En fait, ce processus de création se base sur l'esthétique de la diversité du groupe. Pour développer ainsi la dramaturgie, j'ai proposé au groupe un chemin d'improvisation pour permettre à chacun de s'approprier et pour redessiner chacun le geste de l'autre dans son propre corps. Comment composer un ensemble de danse qui permettrait une coexistence des corps ayant comme but le collectif ? *Très souvent l'individualisme et l'individualité se confondent dans une création en groupe. Comment saisir une création commune ?*

¹¹⁰ Lorsque je parle d'organicité cela signifie vitalité, par exemple, dans le geste de la marche, quand le sensoriel est réveillé par une qualité d'attention-divisée entre l'intérieur et l'extérieur du corps. Et c'est ça qui crée un sentiment amplifié d'être présent au monde.

¹¹¹ Regroupées dans de nombreuses activités, conférences, tables de discussions, cours de danse contemporaine et spectacles. Et encore plus, pour la première fois il y a eu une plateforme de création qui a attiré de nouveaux créateurs de différentes régions du Brésil. Université de Brasília-UnB, du 26.09 au 8.10.2016. Nous avons déjà parlé, voir p. 282, note 3.

Alors que différentes techniques du corps sont entrées dans une dynamique d'ébullition, des sentiments très divers font apparaître une plasticité importante. Comme une alchimie, où les substances se cherchent, selon une logique de *différences et semblances*, pour fusionner les gestes. Il s'agit du phénomène d'extension de soi vers l'autre, c'est-à-dire d'interdépendance. Dans un tel processus, on souhaite que la complexité des questions de l'individu puisse provoquer des frictions pour harmoniser la nature de l'œuvre esthétique. Les corps qui, *a priori* sont déconnectés, se cherchent. Puisque *les gestes sont spectraux*, à l'image de l'altérité, les danseurs/danseuses ont amplifié le drame sur la peau : approchant, frôlant, unifiant les parties affectées, comme un acte de réconciliation. Effectivement, Grotowski a nourri ce travail dans le sens de fouiller le corps sensible, *membrane sensitive*¹¹², adoptée par le groupe, pour devenir l'autre, en pensant plus donner forme au silence qu'à la forme dansée.

Dans l'expression du silence il y a le désir d'éprouver l'être caché en nous-même. Les gestes sont toujours prêts à se déformer selon la nature physique de *l'être-corps* qui s'organise et réorganise en tant que présence-absence. Nous avons beaucoup recherché et discuté sur *l'autre inconnu* en nous qui interpelle, faisant appel à l'observateur¹¹³. A force de se voir soi-même s'exprime une forme de présence, d'être-là plus à l'aise en face du regard d'autrui. C'est ainsi que j'emploie le travail intérieur par le biais de *l'archéologie de l'expression* pour vivifier la mémoire sur la force de l'imaginaire dynamique qui actualise le virtuel sous la forme esthétique de la conscience perceptive du monde.

L'acte de gratter l'imaginaire qui contient le sensoriel, amènera à reprendre contact avec le corps, de rechercher jusqu'aux couches plus profondes de ce que nous sommes. Et cela m'inspire à créer plusieurs exercices pour rechercher de manière objective l'expression du silence. Je crois à une voie pédagogique qui admet l'expérience de la nature perceptive du corps. A éprouver ce silence, le geste de l'acteur-danseur ne restera pas uniquement au plan de la représentation d'un personnage, il souhaitera quelque chose de plus humain, de plus vrai.

¹¹² Voici l'importance de sacrifier une partie de soi-même en faveur de l'ensemble, en pensant plus aux liens dramatiques d'un corps créateur. Voir p. 353.

¹¹³ L'observateur opère comme un guide du regard intérieur. Il instaure un sentiment d'éveil dans toutes les parties du corps pour percevoir que le présent de la danse se crée dans une sorte d'instabilité. Comme nous l'avons vu être présence-absence s'expliquerait par l'interpellation d'une troisième force de conciliation qui fait appel à l'observateur : celui qui augmente la conscience de soi. Nous avons déjà parlé à ce sujet auparavant.

Le mot vrai est très particulier dans le monde du théâtre. C'est le paradigme qui nourrit notre métier de recherches très vastes. Notre société actuelle, avec autant de recherche stylistique, est une véritable vitrine de comportement extrêmement affecté par le besoin d'explicitement une appartenance. Faut-il relier au corps une référence charnelle de l'origine ? Le rêve de l'origine comme un lieu de force que nous portons en nous-mêmes. Ou bien, nous sommes entraînés par un rêve de l'origine. Peu importe l'idée que nous nous faisons de l'origine. En fait, ce qui intéresse c'est d'exploiter l'univers sensoriel du geste, parce qu'il est de « [...] notre pouvoir de rendre vrai ce qui faux¹¹⁴ », comme l'a bien exprimé Merleau-Ponty. Entre le monde aperçu et le monde vécu, l'étude sur la perception est inépuisable.

En ce que concerne le processus de création, on comprend que l'acteur-danseur jouera plusieurs fois le même contenu mais l'expression ne se répète jamais à l'identique. La création permet d'inventer certaines notions dans l'acte même de l'urgence, de faire comprendre verbalement ce que le corps sait déjà. C'est ce qui fait de l'art performatif une ingénieuse phénoménologie humaine.

Il ne s'agit pas d'être plus fort que les événements, il s'agit juste d'être *la force* et de la laisser passer à travers soi. Un moment de rencontre et de partage rassemble l'imaginaire, la mémoire et une conscience esthétique de la figure du geste qui exprime l'expression de la création. *L'expression comme extension de soi* traduit une relation avec autrui et avec l'environnement, et les rites qui ont toujours unifié l'être et la nature « L'expression qui dépasse les barrières qui séparent les êtres humains entre eux¹¹⁵. » La pensée de Dewey renforce le sentiment de l'origine qui est, à mon avis, véhicule de l'expérience du silence et de la conscience.

2. Qu'est-ce que le sans fond ?

Damasio redécouvre Spinoza et développe un nouveau concept neurobiologique révélateur appelé « *feeling brain* » qui redonne une remarquable importance à l'émotion en tant que mouvance expressive de vie. La valeur du sentir gagne une affirmation scientifique, même si les artistes donnent en témoignage leurs plus belles créations et les penseurs leurs vertiges philosophiques. Tandis que dans une recherche

¹¹⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Le primat de la perception, et ses conséquences...*, *op.cit.*, p. 50. L'auteur défend que le corps peut réaliser ce double acte : percevoir et vivre. C'est, d'ailleurs, le saisissement des énergies instinctives et réflexives qui coulent en même temps, se précipitant vers une forme changeante.

¹¹⁵ John Dewey, *Arte como experiência*, São Paulo, Martins Pontes, 2012, p. 466 : « *A expressão que ultrapassa as barreiras que separam os seres humanos entre si.* »

de création le sentir est la force qui libère les changements corporels de façon que, *vivre* soit en même temps *connaître*. C'est ainsi que l'acteur peut découvrir son être sans fond, sauvage et élaborer son geste à l'origine duale *d'être ou non être*. C'est ce qui crée une volonté supérieure pour transmuter esthétiquement le conflit de l'ego.

En ce qui concerne le travail de l'acteur-danseur, on penserait à une phénoménologie du différent, c'est-à-dire que la recherche du *différent-de-la-présence* fait vibrer le fond noir. Ceci explique que l'entrée en scène revendique le jaillissement et l'émergence, et constitue le champ d'investigation pour cette partie de la thèse. C'est quoi *l'être sans fond* ? L'art peut nous *démesurer* vers la complexité métaphysique du geste à l'image d'un puits sans fond.

L'archéologie en tant qu'étude de l'expression non verbale est imbriquée avec la création du silence. Nécessairement, c'est un champ empirique. Une recherche sur la trace des gestes du passé qui se confronte à la nature expressive du corps, se traduit par fouiller cette machine du geste vivide de l'acteur. C'est lui qui va transformer, (ré) mythifier l'ancien dans mille expressions à-venir.

Comment la conscience retisse-t-elle l'expressivité du geste ? Si la conscience de l'œuvre chorégraphique se pense toute seule, parfois l'aperçu est un état sensoriel pur et parfois la matière de la perception s'incarne dans l'animalité et s'imprime comme une courbe des expressions, *lemniscate mystique* de vertiges de l'esprit. C'est là que joue l'animisme en faisant disparaître les conditionnements du corps pour révéler le plus caché.

Sans privilégier un genre de performance d'art ou de style au détriment de l'autre, il s'agit de penser au geste témoignage de *l'être sans fond* qui émerge à la surface de pluralités de plateaux. En effet, la dualité oblige à analyser, impartialement, que « [...] la différence du corps et de l'esprit s'avère être aussi une différence entre deux strates, celle de notre identité spécifique, corporelle et cérébrale, qui seule nous confère les moyens de les préparer et de les accomplir¹¹⁶. » Prenons le corps incarné de l'acteur-danseur comme terrain d'accomplissement de l'expression des sentiments et pas uniquement pour les effets théâtraux de la perception sur autrui. Très justement exprimé par Bergson qui considère le corps capable de prendre conscience des émotions du passé dans le présent, le corps qui alors accumule, crée et rejoue.

¹¹⁶ Par Denis Forest dans l'introduction de Bergson, *Matières et mémoire*, *op.cit.*, p. 44.

Dans le fond, la cause qui inquiète notre existence serait-elle un retour au même ? L'art brise la relation de cause à effet : les artistes ont le droit d'exprimer ce que la création permet, de telle sorte que *le côté irrationnel ne soit pas illogique*. Le produit artistique instinctif et rationnel réinvente une logique qui permet de voir au-delà de la raison, de promouvoir un autre visage de la vie. L'être est naturellement curieux et fasciné par « l'autre côté du miroir » où la figure fictive d'Alice déborde sa corporéité sans limite et elle plonge d'un monde à l'autre.

Entre le surréel et le réel s'exprime la force incorporelle de l'immense au théâtre. « L'histoire nous apprend que les bonnes routes n'ont pas de fondation, et la géographie, que la terre n'est fertile que sur une mince couche¹¹⁷. » Cette couche situe *l'archéologie de l'expression* dans une zone poreuse afin que jaillissent les connections et les sauts vertigineux qui débordent passé, présent et futur, dès qu'on souhaite libérer l'âme de l'automatisme du corps.

Cette machine organique, pour Aristote, a pour principe l'activation du mouvement de l'Âme (*anima*). Descartes refuse cette formule aristotélicienne dans l'énoncé des principes de sa « Physique mécaniste du corps¹¹⁸ ». Par un autre point de vue, Bernard propose aussi de connaître l'organisme¹¹⁹. Si la question est l'organisme lui-même, comment fait-il pour différencier le simple du complexe ? L'analyse sémantique du mot organisme vient du grec *organo*¹²⁰ qui désigne l'outil. L'intéressant chez ces trois auteurs c'est que cette machine peut déterminer non pas seulement l'âme animale, mais la matérialité nue de la force *qu'est le corps*, qui est l'être vivant en mouvance lui-même, par la présence de son être *sans fond* qui emplit l'espace.

Dans notre recherche, on singularise l'image mythologique sur le plan de l'expression des *archéogestes* : la mémoire de la trace parle du culturel comme

¹¹⁷ Gilles Deleuze, *Logique du sens* [1969], Paris, Les Éd. de Minuit, 2015, p. 20.

¹¹⁸ Descartes (1596–1650) met en cause le fonctionnement de la vie du corps et de l'âme. Il me touche par son effort de vouloir décortiquer, à son époque, cette machine organique – le corps humain, qui porte une force nommée l'âme ou l'anima. La possibilité de former un point de vue à ce sujet reste ouverte.

¹¹⁹ Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, *op.cit.*, p. 38.

¹²⁰ Utilisé par Aristote (-384 – -322 av. J.-C.) comme mode d'explication du mouvement animal assimilé au fonctionnement d'une machine – *De motu animalium et les Questiones mechanicae*.

phénomène universel¹²¹. Tout cela se traduit par des *corporalités plastiques* résonnant comme des actes vécus.

L'artiste du geste est un « clavier mobile¹²² », c'est une notion de Michel Bernard pour illustrer la corporéité comme source de polyphonie qui répond à l'indéfinissable univers des sens. Il parle de la projection avec l'espace qui nous entoure, où l'extériorité réunit la sensation intérieure. C'est une métaphore qui rejoint la pensée de Marceau sur la précision demandée dans l'expression du mime, qu'il traduit par un « musicien du geste ». Pour illustrer une idée de la corporéité, voilà une *source de polyphonie* qui correspond à l'indéfinissable univers des sens. Cela veut dire que l'acteur crée la projection d'un geste dans l'espace qui l'entoure, où l'extériorité rassemble la sensation intérieure, la pensée de son imaginaire est source du sentir. C'est pourtant le sentir qui guide le processus de l'expression et qui invite l'artiste à un perpétuel cercle de voyages muni des sensations qui traversent le corps et extrapolent les frontières de sa réalité matérielle.

Dénuder le corps serait l'objet d'une archéologie concernant la *soustraction*, c'est-à-dire enlever des couches jusqu'à palper l'expression de *l'être sans fond*, jusqu'au *trait archétypal*. [Voir partie 1 à propos de la chorégraphie du solo *CAPIVARA*]. *L'archétype est un passeur, il transporte l'origine lointaine vers l'avenir*. En chaque présence on retrouve l'absence de l'autre. Comme le tao montre l'intrication de forces contraires, *ce travail archéologique doit aider l'acteur à créer le passage d'un archétype par son corps et ainsi le devenir avec son âme*.

Cette recherche infinie de l'art du geste est, à l'origine, une expérience nomade. L'engendrement des états du corps multiples se traduirait par la corporéité. On vit le geste intrinsèquement. D'où, une sorte de métamorphose qui crée l'ouverture sensuelle des états poétiquement animistes et qui va au-delà du corps et permet l'incorporation des rythmes nouveaux, cachée dans la profondeur du corps. Pour manifester physiquement une métaphore, on cherchera la mémoire du geste. Néanmoins, l'enjeu de l'expression, telle qu'elle est vécue par l'individu (artiste ou pas) concerne toujours son origine : je suis mon corps s'exploitant lui-même.

¹²¹ J'ai reçu du poète, philosophe Michel Deguy dans son discours sur « l'ambition d'une poétique philosophique », que le culturel est un phénomène total, selon l'expression de Marcel Mauss et le binôme nature /culture, ce concept demande à être ré-instruit. Il fait appel à une mythologie millénaire vers « l'habitabilité » terrestre. Colloque international « critique-crédation », Théâtre des Abbesses, le 11.12.2015.

¹²² Bernard Michel, *De la création chorégraphique*, *op.cit.* p. 22.

Expression et anticipation

Un discours sur le geste de l'origine dont la problématique capitale touche l'esthétique du primordial passe à d'autres interrogations qui visent le devenir du corps et le geste de l'acteur. Entre le corps des enfants et le corps des acteurs/danseurs « profils », la quête de l'expression m'a toujours semblé une sorte d'anticipation de la présence.

La vitalité du théâtre nous touche par les échos humains présents sur scène. Ils arrivent à faire parler les images gestuelles du corps que Spinoza expliquerait par la logique de la nature « celle dont on peut percevoir clairement et distinctement par elle-même¹²³. » Multiple et au-dessus des frontières culturelles, l'expression du corps humain est née avec la puissance d'agir et d'exprimer des créations.

Dans ma pratique pédagogique il y a le côté nomade, où les intensités de sensations temporelles de vécus à travers les voyages un peu-partout-dans-le-monde réapparaissent dans mon étude du geste, du mouvement. En fait, *connaître plusieurs cultures et accumuler une conscience de l'extension des sentiments combinés avec l'ensemble d'images du corps, permet de percevoir une très large portée d'expressions*. Ces images restent singulièrement liées avec mon expérience de saisir, à chaque fois, mes liens avec les êtres humains.

Il me semble que dans la nature humaine existe *quelque chose* en commun que je cherche toujours à déchiffrer. En tant qu'artiste, je défends le point de vue scientifique d'Alain Berthoz à propos de l'émotion comme « un des mécanismes fondamentaux de l'anticipation, de la prédiction, qu'utilise le cerveau projectif pour transformer le monde en un monde possible¹²⁴. » L'émotion est pourtant une base individuelle et sympathiquement commune pour nous reconnaître comme être humain. C'est pourquoi l'acte de sentir donne la certitude d'être vivant, d'éprouver soi-même et de s'exprimer par un *être-avec*, jamais isolé. Donc, sentir serait le devenir soi-même indissociable d'une force d'attraction qui s'exprime dans le corps et crée un présent désirant saisir l'avenir.

¹²³ Baruch Spinoza, *Éthique, Œuvres III* [1677], traduction et notes par Charles Appuhn, [1965], Paris, Flammarion, 2015. p. 134.

¹²⁴ Cf. « Regard, Attention et Intention », cours d'Alain Berthoz sur la Physiologie de la perception et de l'action. [En ligne], disponible sur : http://www.college-de-france.fr/media/alain-berthoz/UPL17175_UPL9798_res0304berthoz.pdf [consulté le 20.04.2017].

Sentir avec tout son être crée le geste. La faculté de sentir est, en fait, notre terrain d'expérience pour construire une réflexion objective sur la *mémoire palimpseste* dont parle Baudelaire et le devenir constant de la corporéité. Prenons Bachelard (*La terre et les rêveries du repos*) : « Les images matérielles nous engagent dans une affectivité plus profonde, c'est pourquoi elles s'enracinent dans les couches les plus profondes de l'inconscient. Les images matérielles substantialisent un intérêt¹²⁵. » Comment les couches de cette mémoire se déploient-elles ? Ce ne sera pas par un simple surcroît mais par une sorte d'appel conscient à la force de sentir qui crée des glissades, des envols de mouvements rares, intuitifs qui rendent possibles la conquête du sentiment d'être mon corps.

Ce sentiment d'*être-corps*, transporté par l'élan de l'origine, j'ai pu le voir dans la *marche précipitée* des Indiens Karajá dansant les êtres surnaturels qui vivent sous l'eau, les Aruanã. Cette image m'a invitée à approfondir un étude sur la fluidité du mouvement et le caractère d'urgence dans les déplacements en précipitation. La recherche de la fluidité montre des tensions inutiles qui empêchent la plénitude dans la danse comme dans la vie. Enquêter sur l'armure des apparences techniques fossilisées est un grand défi pédagogique.

Pour rendre la précipitation comme un geste d'urgence d'aller quelque part propulsée par une force qui m'attire ou m'aide à aller en avant vers un but précis demande avoir un corps tellurique, c'est-à-dire se sentir enraciné permettrait de survoler la terre. L'approche du centre gravitaire devient un thème important mais n'est pas tout pour travailler la matière du geste ayant comme inspiration le rapport au sol, l'être enraciné : l'Indien.

Les enfants m'inspirent, lorsqu'ils se mettant à danser, ils apprennent qu'il faut accepter la chute vers le sol. Je revois l'image d'un enfant de la Serra da Capivara, durant le processus chorégraphique de 2017, cherchant à éprouver tout son corps au moment d'un saut : il a eu un petit accident, rien de grave, en marchant sur un caillou. Un peu du sang a coulé sur son visage mais cela ne l'a pas découragé. Au contraire, il est devenu plus engagé et conscient de sa présence dans la danse, dédiée au film¹²⁶ sur la vie de l'archéologue Niède Guidon.

¹²⁵ Gaston Bachelard, *La terre et la rêverie du repos*, Paris, Corti, 1982, p. 13. Voir la version électronique [en ligne], disponible sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/terre_et_reveries_du_repos/terre_et_reveries_du_repos.pdf [consulté le 03.10.2016].

¹²⁶ Concernant la participation des enfants de la Serra da Capivara dans l'œuvre cinématographique de Tiago Tambelli. Recherche de création pédagogique sur le terrain, nous y reviendrons.

Précipitation et suspension opèrent en même temps. L'enracinement aide à garder la décontraction sans perdre la tenue et se précipiter dans les déplacements. Sans lâcher la verticalité, l'impulsion convenable naît de la détente. Dans l'expérience de suspension on se rend compte du poids du corps, quand la libération de l'énergie, dans les gestes de précipitation, doit produire, dès le premier pas, la pulsation rythmique qui autorise le corps à gérer l'urgence dans l'action.

Des tels sujets – *corps* et *geste* – sont très discutés actuellement dans différents milieux hors du champ artistique et impliquent directement l'*expression*. Lorsqu'on cherche les points éclatants de contenu non linguistique de l'expression on doit rechercher la forme sur laquelle nous allons nous plonger à l'écoute du silence. Le terrain de la complexité artistique renvoie le chercheur à se repenser jusqu'à palper sa pensée. La pensée tiraille en arrière et s'anticipe, mais comment rester dans le présent? « Quand la pesée du monde intérieur gagne sur celle du monde extérieur, l'homme agit selon sa volonté. Quand la pesée gagne dans le sens contraire, l'homme subit ce que l'univers lui impose¹²⁷. » Jean Dorcy s'interroge sur le mime tragique et sa réflexion rejoint la pensée de Gurdjieff et Bergson, quand ils expliquent le pouvoir du changement. Dans ce va-et-vient, le corps vit l'échange d'attitudes, soit conscientes soit inconscientes, les actions ou les gestes oscillent de manières imposées ou volontaires. Empruntant l'exemple de Dorcy : « quand le soleil éblouit les yeux, l'homme est forcé de cligner les paupières. Voilà une action imposée. Mais si l'homme veut avoir un regard plus perçant, volontairement, il cligne des yeux¹²⁸. » Changer l'expression dans le changement vivifie le corps qui a pour nature cette faculté instable du sentir. Puisqu'on doit s'observer dans l'action, s'explique ainsi tel pouvoir de créer le présent de la danse.

Revenons aux schémas 1 – 2 [pp. 341 et 350], où s'exposent les trois forces, *mémoire, imaginaire et conscience esthétique* formant une triade qui donne ouverture à l'espace du changement et de la réinvention du regard. Car regarder signifie toucher le monde, apprendre à percevoir l'invisible, c'est alors un regard archéologique. Le regard qui crée le sentir naît dans le cerveau qui a pour rôle *d'anticiper* le mouvement d'action par la mémoire. Du point de vue de la neuroscience, Alain Berthoz parle de la

¹²⁷ Jean Dorcy, *A la rencontre de La Mime. Et des mimes Decroux, Barrault, Marceau*, Paris, Les Cahiers de Danse et Culture, 1958, p. 121.

¹²⁸ *Idem.* Jean Dorcy, p. 122.

kinesthésie, il explique dans *Le sens du mouvement*¹²⁹ : le mouvement est notre « sixième sens ». Le sens du mouvement dans l'immobilité de la trace d'*archéogestes* invite le regard à se poser entre attention et sensation, à un rythme flottant qui est stimulé par la vision réceptive et qui crée le passage du passé au présent.

Notre recherche sur l'expression rejoint celle de Berthoz, lorsque sa recherche scientifique indique l'origine du mouvement dans le cerveau. Par ailleurs il affirme : « Nous avons le corps dans le cerveau¹³⁰. » De même que nous avons le cerveau étendu dans le corps. Pour lui, la motricité est une conséquence de la perception, bien qu'inspiré de Merleau-Ponty, il décrit la vision comme « une palpation par le regard¹³¹. » Marceau a réussi, à la vitesse de l'intuition, à mimer le monde à travers son regard et avec la sensation du corps aussitôt créant la pensée visuelle. Le secret de son art métaphysique du geste demeure à l'intérieur de mon corps comme point référentiel qui enrichit notre recherche archéologique.

Cette faculté de croiser les sens explique l'interconnexion préexistante entre les millions de constellations neuronales dans le cerveau et le geste. Partant du principe que la nature du cerveau est atemporelle et permet l'engendrement de formes qui se ressemblent, c'est peut-être parce que les formes font partie de l'imaginaire embryonnaire, au plus profond du corps, avant de se définir comme produit culturel. Rappelons ici la figure rupestre celle du geste *trouer du temps* [voir partie 1, p. 91, fig. 25 grosse tête ou œil vide] qui montre la pensée de l'artiste à s'écrire soi-même et devenir l'expression de la mémoire. Du géographique au psychophysique, le corps se transforme, sa carcasse se déploie à la recherche du bonheur d'éclairer un *geste autre*, vidé de croyance, illuminé par la conscience qui forge une vraie présence. On recherche dans l'absence la matérialité de la mémoire.

Il y a un équilibre entre *geste, mémoire et nature* qui nous poussent à faire des investigations plus amples. Avant de penser en termes de style, tradition ou esthétique, j'explique que la notion d'*archéogeste* encourage, amène, stimule la clarté la clarté poétique du corps en scène. *La pratique de l'art est essentielle pour raviver les*

¹²⁹ Alain Berthoz, *Le sens du mouvement*, *op.cit.* Voir aussi « Le cerveau et le mouvement : le sixième sens », [En ligne] télécharger l'archive sur : https://www.canalu.tv/video/universite_de_tous_les_savoirs/le_cerveau_et_le_mouvement_le_sixieme_sens.863 [consulté le 16.02.2018].

¹³⁰ Cf. Émission *Croisements* [France Culture], 21.08.2011, « Les vertiges du corps et les espaces de l'Art » avec Alain Berthoz et Roland Recht. [En ligne]. Archive disponible sur : <http://www.college-de-france.fr/site/france-culture/Les-vertiges-du-corps-et-les-espaces-de-l-Art.htm> [consulté le 10.01.2017].

¹³¹ Alain Berthoz, *Le sens du mouvement*, *op.cit.* p. 17.

habitudes qui s'expriment de la mémoire mécanique et pour développer une technique d'observation du corps en mouvement. D'autant que l'ouverture sensorielle peut qualifier le regard à l'écoute du présent. Bergson définit : « Mon présent est donc à la fois sensation et mouvement, puisque mon présent forme un tout indivisé et ce moment doit tenir à cette sensation, la prolonger en action¹³². »

La volonté de création nous débarrasse du mimétisme au premier degré, lorsque la conscience cherche à saisir une inspiration esthétique. Il faut une volonté attentive pour comprendre comment accéder à un *double* en moi. La mémoire qui préserve l'image mentale donne la sensation et me rappelle dans le maintenant, comme une sorte d'anticipation. C'est la question de *reprise et passage* qui intéresse notre recherche sur le geste l'impalpable: *ce qui semble être absent, mais qui devient la présence*. Dans mes expériences de recherches en créations, j'ai pu éprouver cette forte volonté charnelle, sans laquelle on n'arriverait pas à la transgression du corps quotidien vers un *corps autre*. Je parle d'un corps réceptif à de multiples sondages, vivant à travers les strates de mémoires, mais tout en restant dans le rapport à lui-même. On se détache de cet état où on doit simplement faire des choses pour vivre un fragment *hors du temps*, pour se laisser prendre par les pensées magiques qui se dégagent de ces moments là.

Durant les répétitions du solo *CAPIVARA*, par exemple, je me rappelle de cette dimension immesurable du temps, dans une salle, au sous-sol très humide mais dans une atmosphère underground, propre à cette espace de *non lieu*, propice à la transformation. Dans cette ambiance chaotique avec des objets scéniques gardés de diverses autres productions, on peut définir une sorte d'atelier d'artiste, typiquement favorable à l'esprit inhabituel pour reconstruire la mémoire des figures rupestres dans mes gestes. La trace *se promène* d'un continent à l'autre, avec la conscience des sensations vécues dès ma première rencontre avec la Serra da Capivara. La volonté créant de nouveaux symboles invite le corps à s'engager avec une puissance ambiguë et, pourquoi ne le pas dire, la puissance de rêveries qui fait apparaître les symboles du vécu.

¹³² Henri Bergson, *Matière et mémoire*, *op.cit.* p. 189.

Ce qui exerce une grande force dans ma vie d'artiste chercheuse c'est de retrouver parmi les créations humaines et la nature une source infinie d'inspiration, basée sur l'inexactitude du passé et du futur. Si l'homme est définitivement différent des autres êtres vivants, cela ne m'empêche pas d'accepter, en réalité, un possible *lieu commun* à tout ce qui vit et de penser que, peut-être ces autres êtres ont aussi leur façon de théâtraliser ou de manifester un geste esthétique dans leur existence. Le rapport entre l'art et l'écologie réclame la conscience amoureuse laquelle s'exprime encore chez certains peuples aborigènes, quand ils disent : « Vous rêvez avec vous-même et nous, nous rêvons avec la Terre. »

La nature humaine comme notre planète Terre est un système ouvert, donc, il ne fait pas de sens que l'être humain soit isolé. Entre les êtres humains peut-on croire qu'il y a des couches isolantes ? Mais l'isolation est-elle issue de la dualité qui fabrique constamment les oppositions conflictuelles ? On connaît bien le jeu de forces, la peur et les opinions divergentes, modèles figés de pensées qui enferment les individus aveuglement. Notre corps est marqué par nos aperçus tantôt utiles tantôt inutiles qui dans le processus de création amène à une sélection rigoureuse. À délimiter un cadre d'action utile à la matérialité de l'imaginaire, Bergson suggère de « rappeler le souvenir utile, mais plus encore (à) écarter provisoirement tous les autres¹³³. »

Dans l'anticipation un geste se prépare en vue d'agir à tout instant. Néanmoins, la démarche chorégraphique ou une mise en scène qui crée un espace de rêve, doit faire des choix utiles sur les nuances variables du processus imaginaire. La nature psychologique fonctionnera avec les capacités motrices et plastiques du physique favorisant le travail créateur consistant à fixer des actions, des séquences de mouvements, d'attitudes, de gestes.

La qualité du regard à l'autre [Regarder – être regardé]

Le disciple direct de Gurdjieff, je parle de John G. Bennet¹³⁴, explique dans *Deeper Man* que l'acte de voir est notre perception de la vie plus profonde. Cela veut dire plus que la vision biologique. C'est comprendre le monde extérieur par la vision intérieure, qui est, tout d'abord, en rapport avec l'intensification du sentir. Son point de vue montre que notre chemin de vie se crée avec l'étude de soi, qui est liée aux échanges de sensations vécues en soi-même en même temps qu'avec autrui. Sur la

¹³³ *Idem.* p. 226.

¹³⁴ Voir John G. Bennet, *Deeper Man*, Great Britain, A.G.E. Blake, 1985.

scène nous pratiquons une qualité sensible du regard à l'autre comme principe pour performer à deux ou à plusieurs.

C'est dans le mouvement qu'une unité de sens se crée parce que le sentir entraîne les interrelations qui sont liées à la mouvance intérieure de chaque corps. Erwin Straus met en valeur le phénomène « extra-mondain » qui défend la spontanéité du mouvement comme la base de l'existence humaine, soit dans l'union soit dans la séparation avec le monde. Lorsqu'on arrive à éliminer « le hiatus entre le Je et le monde » celui qui sent n'est pas autre que celui qui bouge. Autrement dit, le corps fait une expérience intrinsèque unissant le sentir et se mouvoir. Il évoque le rapport primordial qui préexiste à la création chorégraphique lorsque que le corps palpe ou est palpé par le son, par exemple, il se modifie et crée des formes immédiates.

« La musique et les mouvements d'une marche ou d'une danse sont unis entre eux de façon intermodale, et il n'existe aucune sorte d'associations particulière qui garantisse la connexion entre le son et le rythme car le mouvement suit immédiatement la musique¹³⁵. »

Regarder constitue un chemin d'apprentissage pour les autres sens. En ce qui concerne le travail de l'acteur/danseur, on dit que la répétition est le moteur du jeu et constitue le paradoxe de l'acteur sur scène, à chaque séance il fait *le même* mais ce n'est pas la même chose. Erwin Straus explique que ce principe psychophysique de la répétition n'est pas ce qui conduit l'expérience d'apprentissage du fait que « [...] la simultanéité et succession des événements sont d'ailleurs aussi bien les conditions de la séparation que celles de la réunion¹³⁶. » A chaque fois, le regard modifie notre perception, il suffit de changer la position du corps dans l'espace pour qu'une nouvelle perspective apparaisse. Ou bien, l'intervention d'une odeur ou bruit altère directement le regard.

Une expérience d'*écoute du corps* que j'utilise dans des séances d'improvisation du mouvement avec les yeux fermés permet d'éveiller un corps intérieur en se libérant du regard d'autrui, au fur et à mesure que – s'il existe ce corps caché – un nouveau sentiment du corps crée des surprises. Car on oublie les gestes déjà vécus, ou bien l'extériorité, rassurantes pour vivre le plus vivant en nous. L'artiste contemporain

¹³⁵ Erwin Straus, *Du sens des sens*, op.cit., p. 277.

¹³⁶ *Idem.* p. 264.

Tunga¹³⁷ explique que « créer c'est instaurer un phénomène. » De même danser c'est forger des phénomènes, faire éclater un geste nouveau, qui pourrait se répéter, toujours dans la lumière du commencement. Et la peinture ouvre différents niveaux de l'apprentissage de la vie, à commencer par l'écoute de ce qu'on crée, puis la puissance d'anticiper des solutions et l'objectivité de tracer dans l'espace. Autrement dit, tirer les lignes expressives va permettre d'instaurer un phénomène plastique qui est un acte poétique et visuel.

Éthique et phénoménologie interpellent la nature du regard captivé par les impressions. Comme nous avons vu, les scénarios rupestres ouvrent un cheminement perceptif face au contenu intense des expressions. Il y a quelque chose qui réverbère pendant un bon moment tandis qu'on laisse du temps pour ressentir l'échange sensoriel avec notre regard hypnotisé. Comment se justifie alors la dissolution de la limite entre observateur et image ? L'unification des sens s'opère, ce qui pourrait traduire le postulat de Spinoza, lorsqu'il explique que bien des matières accroissent ou diminuent la puissance d'agir du corps humain affecté par les sens devenant un.

Ce phénomène hypnotique diffère du fonctionnement du regard aspiré par les virtuosités d'une machine numérique. Quand on voit l'être humain plutôt englouti par les informations qui l'empêchent d'agir, on observe que le souffle se bloque, les épaules se crispent, se resserrent, le cœur est écrasé par le poids de la tête précipitée, branchée aux petits *moniteurs mythiques*. Le geste devient de plus en plus étriqué ne correspondant plus à la vitalité présente de la nature.

Être affecté est une affaire qui concerne les enjeux du partage de soi avec autrui et implique une *pédagogie du regard*. Nous éprouvons surtout dans la danse des situations comme prendre par la main, tirer l'autre qui se laisse aller par l'impulse d'être tiré – laisser le corps aller avec le poids de la gravitation et être collé à l'autre. La danse accentue la qualité d'écoute du groupe, puisque dans la relation nous sommes à la fois à deux et aussi seule, donc, avec et sans l'autre.

¹³⁷ Dans l'entretien de 2015 Tunga est interpellé par un autre artiste Cabelo, dans l'émission *BrasilVisual*. Retransmise sur la page *Facebook* de TV Brasil, le 06.06.2016, jour où l'artiste brésilien de Pernambuco, un grand nom de l'art contemporain est décédé. [En ligne], disponible sur *Facebook* : <https://www.facebook.com/tvbrasil/videos/vb.115227472984/10154448379917985/?type=2&theater> [consulté le 14.06.2016].

Cette double flèche *ressentir et percevoir* va rejoindre également ce que Gurdjieff a transmis dans sa voie de développement intégral de l'être humain concernant la problématique de la présence face à la réalité d'être. Être en relation pour devenir ce que nous sommes et pouvoir développer un regard capable de soutenir celui que je regarde en face. Il faudrait alors épurer les contraintes qui habitent en nous. Cette contrainte est à la fois ce qui me frôle quand je suis en train de regarder les corps qui bougent sans me projeter dans leur regard. C'est une pratique pédagogique d'ouverture à l'autre, pour goûter ce corps qui est en train de gérer une autre dimension du vivant, comme l'énonce Merleau-Ponty sur le corps explorateur de la « chose-perçue-dans-une-perception-réfléchie¹³⁸. »

« Car il y a, en effet, autant de manières de voir, qu'on rentre de jugements différents de la vision¹³⁹ », dit le philosophe Condillac, reconnu comme le chef de l'école sensualiste qui ne se laisse pas influencer par les relations avec les Philosophes des Lumières¹⁴⁰ de son époque. Sur les effets produits par la réunion des sens, la vue, l'odorat, le toucher, l'écoute, il a écrit : « Des sens qui, par eux mêmes, ne jugent pas des objets extérieurs¹⁴¹. »

Pour rechercher l'organique dans les rapports corps à corps, Condillac (1714 – 1780) apporte une richesse d'informations pour l'étude de la gestuelle. Il explique avec beaucoup de clarté son analyse de l'esprit humain basée uniquement sur l'épuration progressive des sensations. Il parle de l'expérience sensorielle qui est à l'origine de contracter des habitudes¹⁴². Il a remis en question que les sens nous donnent une connaissance uniquement intuitive des objets. Dans son livre *Traité des sensations*, il affirme que notre seule source de connaissance est la sensation, d'où dérivent l'expérience de la transformation, la réflexion, le raisonnement, l'attention et le jugement.

Pour prouver ses idées, Condillac a créé le motif de « l'Homme statue », par lequel il va démontrer le flux des sensations. L'œil, par exemple, est capable d'interpréter la forme, la taille, la distance et la position d'un objet dans l'espace. Cette

¹³⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* [1964], Paris, Gallimard, 2006, p. 59.

¹³⁹ Étienne Bonnot Condillac, *Traité des sensations – Traité des animaux* [1754], Paris, Fayard, 1984, p. 200.

¹⁴⁰ Mouvement philosophique de la seconde moitié du XVIIe siècle, où l'on trouve par exemple Spinoza.

¹⁴¹ Étienne Bonnot Condillac, *Traité des sensations...*, *op.cit.*, p. 15.

¹⁴² On pourrait joindre *Matière et Mémoire* de Bergson, lorsqu'il dit, p. 199 : « Habitude plutôt que mémoire, elle joue notre expérience passée, mais n'en évoque pas l'image. »

théorie fait éclater certaines discussions. Pour élucider son point de vue, Condillac affirme qu'il faut étudier chaque sens séparément et observer comment ils se développent et, la façon dont les sens peuvent s'influencer les uns les autres. Selon lui, la réponse démontrera que toutes les facultés et connaissances humaines ne sont que des sensations transformées et excluent tout autre principe, sauf la réflexion.

Condillac s'imagine « l'Homme statue » animée par une âme toute neuve, sans aucune sensation ou perception antérieures. Tout d'abord par l'odorat, il éveille son « Homme statue » qui se réduit donc aux épreuves des odeurs particulières et selon la perception de telle ou telle odeur, engendre inévitablement l'axiome de la bipolarité de la conscience. Selon lui, l'odorat serait le sens qui entraîne le sentir et s'ancre dans la mémoire.

L'immersion est comme l'expérience du corps qui, à partir du sentir, gonfle la forme imprégnée de la connaissance vécue. À la lumière de la phénoménologie du sentir, Erwin Straus explique que « l'unité des sens est de nature spécifique¹⁴³. » Si la science considère le sentir mystérieux, l'expérience vécue rend évident et concret ce mystère de l'unité et la singularité de l'expression qui ne supprime pas l'étude de la séparation des sens. *Séparer pour mieux connaître*. C'est d'ailleurs le principe du travail dans le système d'apprentissage des mouvements transmis par Gurdjieff¹⁴⁴ lequel a fasciné les enfants de la Serra da Capivara. Cela signifie que par la prise de conscience naît l'instant vital de cette unité du sentir, qui nous imprègne jusqu'au niveau cellulaire dans le travail d'expression. *C'est pourquoi j'adopte l'apprentissage par la réunion des sens comme voie pédagogique de création*.

De plus, effectuer un travail d'auto-observation libère le mental de la comparaison d'expériences passées et présentes, du plaisir ou déplaisir auxquels nous sommes attachés. C'est cette oscillation, qui produit des désirs, nous nous y projetons constamment les uns sur les autres. Il faut développer plutôt un regard désintéressé, inclusif et ouvert à ce qu'on regarde, au lieu de se projeter sur l'objet, il faut rester à dramaturgie de l'écoute et du regard. Bref, ouvrir les sens !

¹⁴³ Erwin Straus, *Du sens des sens...*, *op.cit.*, 2000, p. 263.

¹⁴⁴ Je pars de l'enseignement de Gurdjieff dans lequel le corps est considéré comme véhicule de l'être, et pour pouvoir être, il faut se connaître en décortiquant la machine, le corps. Il y a une vaste littérature autour du travail de Gurdjieff. Selon moi, qui depuis plus de dix ans ai incorporé ce travail dans ma voie artistique, je dois dire que c'est à travers la pratique des mouvements que j'ai compris les différentes approches, pratiques et théoriques.

Dans la pratique du mime ainsi que dans le travail d'alignement chez Gurdjieff ou le yoga, j'ai pu retrouver ce dont Marceau m'a souvent parlé sur le regard périphérique qui, à mon avis, pourrait rejoindre le « regard aveugle¹⁴⁵ » dont parle Hubert Godard. Le mouvement des yeux montre l'état mental : plus nos pensées s'agitent plus les yeux bougent. Nous en avons parlé sur la qualité du regard sensoriel [voir partie 1, pp. 82, 99, 102], mais je voudrais ajouter encore un point de vue sur comment se laisser traverser par la trace des mises en scènes rupestres ; il y a une attitude plus sensible, au-dessus des codes et règles, qu'on peut approfondir dans les relations humaines et avec le monde en général. En revanche, dans la relation avec les enfants de la Serra da Capivara – qui sont une dynamo pour la danse – on éprouve « le flux des sensations¹⁴⁶ » coulant à travers leur regard très intime, très ouvert, hyper agité ou immobile devant l'esprit des œuvres archéologiques.

Ce qui déclenche nos passions doit être orienté par l'usage de nos facultés plus élevées. Lorsque nous observons chez l'autre une trace particulière qui s'exprime par le corps, notre regard affleure cette capacité de se fondre dans l'autre et d'ouvrir l'horizon pour embrasser toutes les différences. En effet, le va-et-vient de la perception peut agrandir la qualité du regard périphérique qui soutient la réception à l'autre. Les yogis pratiquent le regard contemplatif, neutre et qui est prêt à recevoir le monde sans jugement. C'est le regard qui crée l'espace décentré de soi-même et permet de se fondre ou de regarder avec distance l'autre. Or, il est vrai aussi que l'acteur/danseur, lorsqu'il est observé par le chorégraphe, metteur-en-scène ou professeur, est souvent en attente d'un retour critique, parce qu'il y a le désir de partage et de se mettre à l'œuvre selon la triade *mémoire, imagination et conscience esthétique*.

3. Incarnation esthétique des sens

Très attaché à la nature, Goethe a évoqué le pouvoir lumineux du sens, en revanche la musique de Beethoven¹⁴⁷ paraît-il le dérangeait. Un paradoxe est toujours lié à la complexité du sentir. Erwin Straus a recherché la nature spécifique ou

¹⁴⁵ Cf. « Le regard aveugle. Entretien avec Hubert Godard », in Suely Rolnik, *Archive pour une œuvre-événement*, Carta Branca Éditions. Distribution : Les Presses du Réel, 2005. pp. 73-75. Ce regard aveugle que Hubert Godard met en valeur à travers le travail de l'artiste brésilienne Lygia Clark c'est l'expérience de se fondre dans l'autre, dans le monde.

¹⁴⁶ De la sensation chez Condillac et de l'unité et la singularité de l'expression par Erwin Straus, voir plus haut.

¹⁴⁷ Cf. *Beethoven's Letters* [1790 – 1826], coll. du Dr. Ludwig Nohl, Vol. 1, Londres, Longmans, Green, and Company, 1866.

singulière des sens, pour lui « le singulier est ce qui est primordial¹⁴⁸. » Entre le visible et l'invisible, le sentir m'amène à m'interroger sur les enjeux de réception du monde des impressions où les sens sont intriqués mais aussi séparés. Reprenons cette question d'Erwin Straus : « comment expliquer l'unité de ce qui est originellement séparé ?¹⁴⁹ ».

Dans la vie, on ne se pose pas de questions quand, à chaque instant, les sens sont en train de vivifier en nous leurs qualités primordiales. Du point de vue scientifique, Straus se penche sur la question fondamentale qui occupe les penseurs depuis l'antiquité : comment se réunissent les énergies spécifiques de chaque sens si dans cette infusion hétérogène les sens gardent leurs propriétés originaires ? Dans l'acte de sentir-percevoir le monde, par exemple, le chant d'un oiseau qu'on voit sur la fenêtre verte en buvant un thé chaud ; on ne touche pas la couleur ni la chaleur ni le chant, mais on ressent tout à la fois. Dans la réunion des sens l'unité n'efface pas la singularité de chaque sens. Le sentir est pourtant une expérience intermodale.

Comment la diversité contient la singularité ? Cette question a été le sujet de recherche de la chorégraphie *Aruanãzug*¹⁵⁰, lorsque je souhaitais mettre en valeur l'harmonie des différences entre les danseurs venant de diverses cultures. Là, on a pu comprendre l'importance d'installer le frôlement dans les répétitions où le processus est tellement changeant qu'on n'arrive pas à comprendre toute la complexité que le corps arrive, lui, à saisir à chaque fois. Il en est de même pour le réseau unificateur de choses qui se créent et recréent. Et pourtant, comment le corps montre le dynamisme entre sentir et se mouvoir, c'est ce qui intéresse notre quête archéologique qui fouille l'espace dans lequel le corps est « l'agent agissant l'agir », pour rejoindre Marcel Jousse.

Après m'être confrontée avec mon besoin de réincarner la souplesse des gestes qui figurent une origine absente mais recomposée sous forme d'incarnation esthétique des sens, je défends dans cette thèse une voie de création par le biais archéologique.

L'événement du passé est toujours un présent recomposé. L'imaginaire des ancêtres donne à voir le jaillissement des sens dans lesquels on peut se fondre. On peut songer à cet enchantement du vécu pour réunir les sens selon le pouvoir unissant de la

¹⁴⁸ Erwin Straus, *Du sens des sens*, op.cit., p. 263.

¹⁴⁹ *Idem.* p. 265.

¹⁵⁰ Création chorégraphique de 1999 qui fut inspirée par le rituel de la danse des Aruanã de la culture des Indiens Karajá (Brésil). Voir p. 288 et aussi dans la partie 1, p. 28, la note 29.

nature. L'acte de répéter telle ou telle expérience sensible développe la mémoire spécifique et globalisante des sens.

Les scénarios rupestres superposent, comme palimpseste de phénomènes esthétiques les attributs de l'expression de la mémoire lumineuse qui chauffent la vie de la Serra da Capivara. Ils sont projetés dans le monde entier par l'émission Terra X¹⁵¹ « *Sensationsfund in Brasilien. Die ersten Amerikaner* ». Cela me réjouit d'avoir montré sur le spectre de ma corporéité une pensée chorégraphique fouillée dans ce lieu qu'on peut évoquer également comme un réseau vertigineux pour l'étude du geste. Voilà la raison de mon envoûtement pour assurer une évolution plus consciente de l'expression dans l'apport de *reprise* et *passage* du geste impalpable. J'expliquerai, tout simplement, comment *l'invisible enveloppe le visible*.

À évoquer cet univers d'*archéogestes* notre recherche propose :

1. D'une part, la vitalité primordiale avec sa mémoire parviendra à un *non temps* qui impose un acte créateur de synthèse du temps. S'exprimera ainsi sous forme de *gestes-pensées* qui recèlent la mémoire.
2. D'autre part, le fait de sentir sans obstacle le contour de nos propres gestes mesurés avec la puissance de l'expression entraînera « le mariage heureux de la forme et du fond¹⁵². »
3. De plus, qu'il y ait en notre faveur la sensation rigoureuse liée à la volonté de transmettre. La recherche s'est épanouie à travers la tâche pédagogique qui sort du conventionnel, lorsque dans la recherche d'une stratégie de création émerge : on vit l'archéologie en mouvement.

L'archéologue gratte le sol, la pensée tranche le temps, le passé glisse dans le présent, comme l'archéologue Laurent Olivier empruntant la pensée de Walter Benjamin évoque « la propriété essentielle des matériaux archéologiques : la mémoire¹⁵³. » Quand je pense que mon corps s'envole parce qu'il décide d'éprouver le pouvoir d'aigles imaginaires, pour aller toucher les étoiles, le retour vers la terre est inévitable. Mais en lui restera la mémoire charnelle de l'air, d'un ciel imagé.

Gratter l'expressivité du corps est pareil pour l'étude chorégraphique. Le geste est l'agent agissant de la préperception du monde réel, il crée réalité et fictions. *De manière sensorielle le corps est capable de forger le temps qui découpe et sculpte la*

¹⁵¹ Séries de films documentaires produit par la télévision allemande ZDF qui a pour mission de révéler les évènements naturels uniques. La Serra da Capivara est contenu archéologique et écologique pour une production parue en 2017. [En ligne], disponible jusqu'au 19.02.2027 : <https://www.zdf.de/dokumentation/terrax/videos/serradacapivara-102.html> [Consulté le 07.02.2017].

¹⁵² Par Marcel Marceau, voir Jean Dorcy, *À la Rencontre de la Mime...*, op.cit., p. 138.

¹⁵³ Laurent Olivier, *L'ombre abîme du temps. Mémoire et archéologie*, Paris, Seuil, 2008, p. 150-151.

durée. [Nous allons voir par la suite comment se fait une sorte de condensation de la mémoire] Vite ou au ralenti, la pensée et les émotions circulent entre l'artiste et les yeux du public. Du coup, la sensibilité pourrait plaire comme action physique dans cette archéologie, parce qu'on retisse le fil invisible qui soutient l'alignement du devenir l'halo de l'expression : « Le corps est comme la cité du soleil ! Il n'a pas de lieu mais c'est de lui que rayonnent et sortent tous les lieux possibles, réels et utopiques¹⁵⁴. »

« Un homme “sent” quand ses “facteurs d’initiative” émanent de l’une de ces localisations dispersées dans sa présence générale que la science contemporaine appelle les “ganglions nerveux sympathiques”, dont la concentration principale est connue sous le nom de “plexus solaire” et dont la totalité de fonctionnement, suivant la terminologie que j’ai établie depuis longtemps, se nomme le “centre émotionnel” ; et il “ressent” quand la base de ses facteurs d’initiatives est l’ensemble des “neurones moteurs” de la colonne vertébrale et d’une partie du cerveau encéphalique, ensemble qui est appelé, toujours selon ma terminologie, le “centre moteur”¹⁵⁵. »

Le paragraphe ci-dessus démontre comment les terminologies conduisent la finalité du travail systématisé par Gurdjieff pour mettre en valeur les moyens efficaces à étudier le corps comme une machine qu'on doit connaître en profondeur. Cela implique une expérience, tantôt individuelle, tantôt collective. *Apprendre par l'incarnation des sens* signifie, pourtant, se laisser traverser par une présence qui se regarde dans le chaos des divergences entre *être et non être*. S'observer produit un phénomène intense de médiation entre le sensible et non sensible, un combat des forces et énergies de différentes échelles.

Là encore, la poétique du geste aime la philosophie charnelle, *La pesanteur de la grâce*, par exemple, se rapporte à une autre virtuosité : celle de l'être humanisé que Simone Weil explique : « La pesanteur fait descendre, l'aile fait monter [...] ¹⁵⁶. » Elle parle d'une présence qui se crée par l'harmonie des forces contraires. Dans le souffle de l'observateur, celui qui en même temps regarde et se regarde, il y a le rythme des traces des gestes, des lignes, des surfaces, des profondeurs qui font vibrer la mémoire, où s'installe le potentiel vers l'acte qui reflètera un vrai vécu phénoménologique. Il y a un public qui es ravi d'être touché par l'expression sensible, née dans l'instant de la présence et qui s'avère être plus fort que les impressions spectaculaires.

¹⁵⁴ Cf. Émission *Croisements* [France Culture] du 21.08.2011, « Les vertiges du corps et les espaces de l'Art » avec Alain Berthoz et Roland Recht, *op.cit.*

¹⁵⁵ George-Ivanovich Gurdjieff, *La vie n'est réelle que lorsque « Je suis »*, Paris, Rocher [1983], 2010, p. 136. Première publication en version anglaise à New York, sous le titre *Life is real only then, when « I AM »*, Triangle Editions, 1973.

¹⁵⁶ Simone Weil, *La pesanteur de la grâce* [1948], Paris, Librairie Plon, 1962, p. 13.

Spinoza, explique que « L'idée d'une affection du Corps humain en effet n'enveloppe pas la connaissance adéquate du corps lui-même, en d'autres termes n'en exprime pas adéquatement sa nature¹⁵⁷. » Pour lui, la nature du corps ne s'accorde pas avec la nature de l'âme. Si je ne suis pas d'accord, je dois peut-être rompre avec le destin fataliste, avec les oppositions dans les affects du corps et m'orienter vers une autre destinée, *sans dualité*, par exemple, cela pourrait être la création de soi. « Les lois et les règles de la nature, conformément auxquelles tout arrive et passe d'une forme à l'autre, sont partout et toujours les mêmes [...]»¹⁵⁸. » Cette notion généraliste de Spinoza sert à l'étude la nature de l'acteur-danseur qui est le maître de l'équilibre instable de passions, sentiments sur l'espace scénique. Attaché et détaché de l'émotion, c'est avec elle qu'il - l'acteur-danseur et l'être humain en général - fusionne le vital avec le spirituel¹⁵⁹.

Conscience et mémoire

« Il faut en effet, pour qu'un souvenir reparaisse à la conscience, qu'il descende des hauteurs de la mémoire pure jusqu'au point précis où s'accomplit l'action. En d'autres termes, c'est du présent que part l'appel auquel le souvenir répond, et c'est aux éléments sensori-moteurs de l'action présente que le souvenir emprunte la chaleur qui donne la vie¹⁶⁰. »



Fig. 179. Conglomérat de rochers dans la Région Serra Branca – PNSC.
© Cristiane Buco.

Je m'interroge sur la conscience. Serait-elle réduite à l'état de vivre intentionnellement d'une façon délibérément choisie? L'esthétique serait-elle une

¹⁵⁷ Baruch Spinoza, *Éthique, Œuvres III, op.cit.*, 2015. p. 104.

¹⁵⁸ *Ibid.* Baruch Spinoza, p. 134.

¹⁵⁹ Il suffit de se connecter aux pratiques corporelles comme le yoga, les arts martiaux ou les danses rituelles. Le chemin de l'attention est de descendre de la tête (centre intellectuel) vers le centre vital ou gravitaire d'où la pensée devient l'espace.

¹⁶⁰ Henri Bergson, *Matière et mémoire, op.cit.*, p. 201.

acquisition de la connaissance du fait qu'elle se définit elle-même par une augmentation de la conscience ?

Voyons la mémoire du geste de la terre. De la pierre émerge la forme d'un serpent. Sur le plan scientifique, Bergson dirait : ce que l'on voit serait un « accident de la nature ». Mais à quoi ont pensé les ancêtres ? Doit-on déchiffrer cette mémoire instantanée ? On revient à Georges Chapouthier, justement parce qu'il interroge sur la mémoire biologique comme le lieu le plus profond de l'être vivant. Pour lui, la mémoire serait, en fin de compte, « le retour à la conscience des informations à un moment opportun¹⁶¹. »

Pénétrer et analyser l'essence de la conscience c'est alors s'imaginer. Tout en sachant que j'attends, totalement compatissante, tandis que la perception c'est un état de l'attention qui produit une création plus concrète et l'emmène à l'intérieur de la vie même. Peut-t-on ainsi être créateur de notre corporéité, choisir le devenir du corps ? Bergson contextualise sur la mémoire du corps et l'on remarque qu'il a laissé une lumière pour la neuroscience d'aujourd'hui. Et en ce qui concerne le corps-performatif, l'acteur/danseur cherche à conceptualiser différemment sur des rapports affectifs, sensoriels, motrices et relationnels.

Les liens entre corps et mémoire constituent un champ complexe d'habitudes accumulées telles des strates de vie. *Nos vécus sont des matières impalpables d'où l'engrenage invisible et sensible des systèmes sensori-moteurs produit les gestes, les anticipe*. Le geste en tant qu'usage de soi se manifeste sans arrêt mais aussi dans les arrêts. Il fait signe pour qu'on puisse s'apercevoir de la répétition de nos habitudes inconscientes ou conscientes. Mais les habitudes se cachent jusqu'au moment où l'on interrogera l'ontogenèse des sens et du mouvant en nous. La remise en favorise une pensée créative au sens écologique et esthétique qui fait appel aux strates de mythes comme à des *poussières de mémoire* qu'on respire devant les traces rupestres. Bien entendu, chacun fait sa propre expérience dans ces questionnements et obtiendra la réponse selon son besoin intérieur de recherche.

La pensée bergsonienne de la mémoire du corps propose, à mon avis, de retrouver les liens entre exister et existence d'un corps réel et aussi impalpable. L'ontogenèse de l'animal ne se limite pas à une représentation mimétique de l'animal,

¹⁶¹ Georges Chapouthier, *Biologie de la mémoire*, Paris, Odile Jacob, 2006, p. 25.

il faut comprendre ce que l'incarnation de l'organe du cœur gère en nous. Celui-ci constitue le grand changement évolutif du règne végétal à l'animal. Le cœur a épanoui les émotions et l'expansion des états du corps. « On n'a pas besoin des émotions humaines pour parler d'émotions animales » a dit Pascale Weber dans son exposé au colloque *Le corps – la dimension cachée*¹⁶². La nature de la beauté se cache et il nous faut créer des rituels pour célébrer l'animal humain. Depuis le paléolithique les artistes de Serra da Capivara ont capturé la beauté sauvage formatant la mémoire des gestes pétrifiés de leur sensualité propre et organisée.

La conscience est avant tout mémoire. *Mais pour être connectée, on doit subtiliser une perception désintéressée qui saisirait la vibration du temps.* Dans ce paysage toujours réceptif à l'épiphénoménisme, il est possible de créer le passage à l'intuition. Imaginons que la Terre engendre la mouvance de sa propre création et pareille à notre corps avec les tissus de muscles, lignes des nerfs, porosité de la chair, pulsation du cœur.

Dans *Matière et mémoire*, publié en 1896, Bergson insère déjà l'importance du corps et sa fonction « sensori-motrice ». Il explique que le corps permet de se connecter à la réalité du présent, et alors que le passé est imminent et l'avenir immédiat. Actuellement, nous vivons dans une époque plus persuadée de la puissance du corps (lieu de passage de l'action), mais peut-on comprendre la pensée de Bergson en terme de matérialiser le souvenir ? Les scénarios rupestres sont des images souvenirs qui peuvent évoluer en souvenirs-purs (mémoire) de gestes, en réincorporant le présent¹⁶³. En croisant la pensée mouvante de Bergson avec l'ouverture de l'imaginaire chez Bachelard, je parviens à un équilibre réceptif de leurs pensées. D'une part ils apportent à cette thèse leurs pensées profondes et actuelles et d'autre part ils enrichissent le caractère onirique lié à la poétique du temps et des pierres. « Les pierres précieuses, si nous les avons sur la table, n'ont pas d'histoire. Elles nous disent tout de leur éternité¹⁶⁴. »

¹⁶² Colloque *Le Corps – La dimension cachée. Pratiques scéniques*, organisé par Guy Freixe, Laboratoire ELLIADD, Université Bourgogne Franche-Comté, Centre Dramatique National de Besançon, du 22 à 24 Mars 2016.

¹⁶³ Cette réincorporation « nous invite à regarder en nous et à y découvrir 'les données immédiates de la conscience', mais cette immédiateté ne sera pas 'donnée' comme une grâce que nous n'aurions pas à mériter », explique François Meyer sur Bergson dans l'ouvrage *Pour connaître la pensée de Bergson*, Suisse, collection distribuée par le cercle du Bibliophile, 1970, p. 24.

¹⁶⁴ Gaston Bachelard, *Le droit de rêver*, *op.cit.*, pp. 189-190.

Loin d'être des lieux d'archive, qui me semblent lourds sur le plan d'une mémoire historique, les scénarios rupestres constituent un temple vivant, mémoriel d'actes humains. D'ailleurs, surtout en danse, les recherches actuelles sur *corps-archive* thématisent autour des « archives vivantes¹⁶⁵ » et externalisent un paradoxe de l'âge analogique en numérique. Soit on adopte le point de vue de l'humain, soit celui d'une machine. Pour le théoricien des médias Kittler (1943–2011), ce serait la fascination de la matérialité, « la fin de l'intériorité¹⁶⁶. »

Ironie connue de Kittler : « *Nur was schaltbar ist, ist überhaupt*¹⁶⁷ », c'est-à-dire, seul ce qui est dé-connectable existe réellement. Revenant à Derrida, serait la « restance » ce qui reste de la trace.

Je m'interroge sur ce besoin de figer la mémoire. On constate dans la marche de l'humanité la préoccupation de construire un patrimoine matériel pour préserver les œuvres d'art dans les splendides espaces muséaux. Un incommensurable volume d'archives s'accumule dans le monde. Aujourd'hui le milieu muséal s'ouvre pour intégrer des nouvelles inspirations à travers des expériences artistiques interdisciplinaires. On voit de plus en plus de performances dansées sous forme de recherches interdisciplinaires au musée, une sorte de rencontre entre le passé et le présent. Ainsi, Katia Légeret¹⁶⁸ présente des recherches qui fusionnent danse, théâtre et performance artistique au musée. J'ai trouvé intéressant de voir un film à propos de « mettre en scène une esthétique du fragment » qui résulte de l'expérience réalisée au Musée Guimet à Paris. « L'important c'est ce qui résonne, l'immatériel puisqu'il est transmis par la langue et par le geste », dit Légeret. Derrière les œuvres du passé, grandioses sculptures sacrées, comme celle de Vishnu Hayagrivâ, résonne la forme pétrifiée de gestes archaïques entourée d'un paysage transculturel de jeunes artistes. Eparpillés autour des œuvres, les acteurs performeurs leur rendent hommage à travers un tissage de gestes vivants. Mais Légeret défend un autre point de vue, lorsque les œuvres plastiques choisies sont éloignées géographiquement, elles sont inséparables de leur culture d'origine.

¹⁶⁵ Diverses recherches ont été exposées du 6 au 8 novembre 2015 au CND, à Paris, durant le festival Scènes de Gestes. Nombreux débats, par exemple « L'archives à l'épreuve de l'incorporation ». Le point de vue d'Inge Baxman (Prof. à l'Institut d'Études théâtrales de l'Université de Leipzig), m'a surpris donnant l'importance à reconnecter le corps plus primitif.

¹⁶⁶ Frédérique Vargoz, Université de Grenoble 2, « Les médias, machines de chiffrement et de décryptage chez Friedrich Kittler », Séminaire *Archéologie des Médias* – INHA, Paris 12.06.2015.

¹⁶⁷ Cf. Voir la citation de Kittler [en ligne] disponible sur https://en.wikipedia/wiki/Friedrich_Kittler [consulté le 10.05.2016].

¹⁶⁸ Comédienne-danseuse, prof. à l'Université Paris 8, directrice de recherches en art du spectacle.

Il y a, en effet, une force dans ces sculptures qui, à mon avis, sont la vibration de la mémoire, pas uniquement culturelle, mais la « restance » du geste, l'impalpable. Cette force ne reste pas dans le passé puisque la mémoire est insistante et réactivable. À l'inverse les gestes vivants de la performance, qui sont une réalité éphémère, appartiennent à un passé fixé dans le film. En revanche, les sculptures exhalent une présence intemporelle axée vers le futur.

Du fait que le geste est une œuvre vivante, il se crée dans l'instant. Marcel Marceau m'a appris que l'on peut le recréer, à chaque fois, avec la même force. Il s'intéressait à Marcel Jousse à cause de la ressemblance de pensée autour du geste et du mimisme. À la différence du geste, la sculpture est faite pour rester et ne se crée pas dans l'instant. C'est grâce à l'ambiguïté créée entre *la mémoire, l'imaginaire et la conscience esthétique*, que nous éprouvons la force expressive du message que chaque œuvre porte dans la durée, prolongeant ainsi sa propre existence. A partir de ce triangle qui habite ma recherche, je souhaite aligner mes réflexions pour pouvoir saisir la problématique du geste, comme s'il serait possible d'arrondir les notions, de les inscrire dans un cercle, afin que les pensées puissent couler sans restriction.



Fig. 180. Panorama des Toca do Gancho. Région de Jurubeba – PNSC. © LdoC

On peut très bien voir dans la géologie de la Serra da Capivara les structures sculptées par le vent, la pluie, la chute des blocs produisant de véritables amoncellements de pierres. Ce paysage brut et délicat est une œuvre gravitaire car la terre respire dans l'immense soupe de couches atmosphériques de l'univers. Là, une fouille archéologique n'est pas aussi simple que le corps de la poupée russe. Il y a une diversité de matières, plus dures, plus fines qui s'organisent dans une structure instable

et rythmique avec des espaces vides qui se construisent comme des *gaps*¹⁶⁹. Ainsi le corps humain est composé de tissus, de charnières plus ou moins rigides, d'os, de nerfs, de fluides et minuscules atomes et d'êtres étranges appelés bactéries et virus, sans oublier le circuit neuronal qui est pure électricité. Tout cet organisme sensoriel et relationnel se pense pour sculpter le contour des gestes.

Entre l'expérience archéologique de terrain et le processus chorégraphique m'est venue l'épreuve que c'est de l'imaginaire sensoriel que l'expression émerge, comme une archéologie spirituelle de la chair¹⁷⁰. Cela ne veut pas dire strictement *réécrire* les figures des gestes rupestres mais s'en imprégner pour les exprimer et les recréer amplement. La mémoire vivante pourra toujours redevenir matière.

Soit dans une archéologie qui s'engage à placer les données dans le temps, soit par un regard au-delà du temps, le mot *origine* provoque un certain sentiment d'appartenance. Mais au-dessus de ce sentiment de se relier à une certaine origine, on doit chercher en soi-même un centre de gravité. Pour revenir sur le travail d'alignement qui aide à se rassembler et à se sentir présent dans le corps, d'abord, parce que le corps est le créateur de phénomènes. Le corps doit élaborer son pouvoir imaginaire, c'est-à-dire que la matière organique du corps *transmute* en matière esthétique : la mémoire.

Ce travail esthétique se crée dans l'expérience sensuelle du corps. « Le rôle du corps n'est pas n'est pas d'emmagasiner les souvenirs, mais simplement de choisir, pour l'amener à la conscience distincte par l'efficacité réelle qu'il lui confère [...]»¹⁷¹. Il est prépondérant qu'une *archéologie de l'expression* puisse tracer les qualités de l'être, de manière que la création des gestes soit un acte de puissance conscient. Les exercices destinés au développement de l'acteur, mime ou danseur - qui est avant tout l'être humain - mettent en pratique la théâtralité particulière comme une prédisposition métaphysique à susciter le mystère de la corporéité. *Faire jaillir la différence dans la répétition de sa présence*. Et, le chorégraphe est un tisseur de gestes qui sculptent l'espace comme le palimpseste composé par diverses couches de la présence.

¹⁶⁹ Terme en anglais employé par la psychologie pour exprimer un trou de mémoire.

¹⁷⁰ Ainsi s'expriment les corps des enfants de la Serra da Capivara dans la création *Pacto Renovado*, voir p. 298 [fig. 156].

¹⁷¹ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, *op.cit.* p. 227

L'être est dans l'artiste et l'artiste est dans l'être. Comment ne pas mélanger les deux ? On voit très souvent *la marque* du créateur dans le geste de l'interprète. L'œuvre que je défends donne la priorité au *dévoilement de l'être archaïque*. Dans l'œuvre il y a l'ouvrier (l'acteur), celui qui vit le sacrifice et la joie de se laisser traverser par la création pour devenir la trace ou la « restance », *fossile éthérique*. C'est pourquoi l'expérience pédagogique, à mon avis, doit constituer le lieu privilégié d'investissement pour la création.

La mémoire et le sentir

On parle de création de mémoires sensorielles qui impriment la marque d'une autre qualité d'émotions, bien différentes des émotions conçues (*grosso modo*) comme « effets » d'habitudes motrices réactives. L'émotion qui inspire l'expression, revenant au sens de Spinoza, gravite autour de l'intuition esthétique et par là, se prolonge vers l'action de l'ordre de transformation de « la nature naturée en nature naturante ». Cela veut dire que l'essence, qui est pur sentir, devient une sorte de manifestation des vertus.

En approfondissant et reliant ces notions à « *La nature de la nature* » évoquée par Edgar Morin (*La Méthode – Tome 1*) on pourrait pourtant dire que l'univers de l'enchantement, ainsi que la phénoménologie auraient leurs racines dans les principes théâtraux animistes des génies primitifs et les animateurs anonymes dans la sphère créative de l'expérience. Je parle de l'expérience physique dans laquelle la création contient en même temps l'organisation. *C'est pourquoi l'artiste, comme l'animiste, ne s'enferme pas dans une seule méthode mais s'intéresse à la connexion des ressources pour établir une voie créatrice structurante.*

La voie pédagogique de création qui propose l'*archéologie de l'expression*, entraîne la réunion des sens et aligne l'acte de ressentir, sentir et penser avec le but de retracer la vivacité charnelle de la mémoire. Les mécanismes du sentir créent la mémoire et constitue un champ de recherche très pulsée actuellement puisque la recherche du sentir est sûrement le terrain qui augmente l'intérêt pour le geste de la danse. A ce sujet Condillac a signalé deux principes élémentaires¹⁷² : le premier c'est la vivacité du bien que nous n'avons plus et le deuxième c'est le peu de plaisir de la sensation actuelle.

¹⁷² Étienne Bonnot Condillac, *Traité des sensations – Traité des animaux*, *op.cit.*, p. 28.

Gurdjieff explique que la mécanicité polarise la vie sensorielle de l'homme. Par exemple, la douleur et le plaisir deviennent les principes qui dirigent toutes les situations dans notre rapport à l'environnement. *La seule chose qui pourrait être neutre c'est la conscience*. D'une simple attention à la sensation naît la mémoire qui, selon Condillac, n'est qu'une impression continuée de l'expérience des sens. *La mémoire est alors une façon déjà éprouvée tout d'abord au niveau sensoriel*.

Après la mémoire nous ajoutons la comparaison. Donc, l'« Homme statue » de Condillac, après avoir expérimenté l'odeur, par exemple d'une rose, en se souvenant de celle d'une orchidée, peut comparer son ressenti face à ces deux choses. Suite à la comparaison nous allons au jugement. Nous pouvons ainsi comprendre que comparer et juger devient, instinctivement, de puissants associatifs d'idées par lesquelles nous sommes alors formés. Comme des êtres imprégnés d'images, nous possédons une réserve de mémoires sensorielles qui dirigent automatiquement nos rapports.

A ce propos, *l'apprentissage par la réunion des sens* nous situe :

1. Face aux enjeux de cette mécanicité pour pouvoir revoir la contrainte dans le rapport *corps à corps*, entre ce qui se voit et ce qui se ressent.
2. Face à ce qui provoque l'expérience du sentir simultanément entre le monde virtuel et le réel.

Comment joue la perception dynamique entre ce qui bouge dans mon corps et ce qui bouge dans celui qui me regarde ? « Ainsi, le réseau complexe d'héritages, d'apprentissages et de réflexes qui détermine la particularité du mouvement de chaque individu détermine également sa façon de percevoir le mouvement des autres¹⁷³ », explique Hubert Godard. Dans la vie quotidienne aussi bien que dans la création et dans la pédagogie, l'apprentissage demande une qualité de voir qui s'enchevêtre avec la qualité du sentir. L'expression organique et énergétique du corps cherche les schémas psychiques de la proprioception, qui, comme une éponge, crée des gestes quasi instantanés. À voir les corporéités sur la scène ou dans la vie comme des sables mouvants, me paraît toujours un miracle. C'est le moment où le corps survole l'esprit. J'aspire à ce que l'épreuve intrinsèque d'*apprendre par la réunion des sens* puisse accentuer les liens entre les processus de perception et l'imaginaire créateur. Parce que c'est avec le don du sentir que la sensation devient la faculté de vivre les changements de notre âme.

¹⁷³ Hubert Godard, « Le geste et sa perception », in Marcelle Michel & Isabelle Ginot, *La danse au XXe siècle*, Bordas éditions, 1998, p. 224-229.

Dans le parcours archéologique du sentir, voici quelques implications :

1. Ressentir : implique éprouver des sensations agréables ou désagréables intrinsèquement et à un niveau très profond dans le corps, le ressentir signale une expérience propre à chaque corps.
2. Le sentir : implique les sentiments, qui sont des états singuliers à l'origine de toucher et d'être touché, parfois, survenant en conséquence d'une sensation ou d'une pensée.
3. La mémoire : implique les deux autres en condensant un vif rappel à l'état présent et à l'état passé, parce que la faculté d'imagination incarne la mémoire en redonnant vie au passé.

Nos passions ne sont que des sensations transformées en images fictives des sens. Condillac dit que le toucher est ce qui fait éprouver l'existence d'objets extérieurs et distinguer les différences entre les choses lors de notre vécu tactile. Par exemple, le toucher de notre propre corps, le toucher de tout ce qui est à l'extérieur de nous, l'expérience du mouvement, d'une surface, jusqu'à élargir les perceptions plus lointaines de formes plus complexes.

Il faut avoir des codes mais il faut aussi les dépasser durant l'apprentissage du vécu. Car, dans le rapport touchant/touché il y a ce moment particulier qu'on peut se dissoudre dans notre propre regard jusqu'à une absence de présence. Ce serait incarner *la chose* devant nous ou se détacher comme dans une méditation, entre la simultanéité et la succession. Il est important de permettre la sensation, quelle qu'elle soit, de revenir à la conscience (mémoire) afin de pouvoir revivre un certain sentiment sur la scène. Il s'agit, en effet, d'être présent à ce qui est vraiment là, et non à ce que l'imagination projette vaguement sur les situations, sans percevoir, jouant automatiquement un personnage selon les situations. Finalement, on doit être conscient de notre puissance pour créer autour de nous une capacité presque télépathique.

À travailler les sens, la conscience éprouve en particulier le partage de l'indicible. Avant les théories, danser est une praxis pour apprendre à incarner l'expressivité des sens, elle n'existe que par un processus sensoriel privilégié. Dans les échanges de corporéités on peut créer et recréer notre existence. C'est à travers le geste que nous pouvons observer en nous-même nos inventions jamais achevées.

Disons que la pratique est la théorie incarnée. Lorsqu'on matérialise quelque chose qui est transformable, ce sont les sens qui incorporent et expriment dans le physique et à partir de cela que les théories sont formalisées : « [...] il est possible de décrire cette pensée-là, de montrer qu'elle est faite d'une corrélation rigoureuse entre

mon exploration du monde et les réponses sensorielles qu'elle suscite ¹⁷⁴. » L'apprentissage est finalement une intra et inter-corporéité. Il y a d'un côté ce que j'apporte et ce que je reçois, comme la double flèche dans le travail de l'*attention-divisé* qui aide à élargir les sens, par exemple, lorsque je me vois en train de recevoir une impression d'autrui, en même temps, est-ce que je perçois que l'autre est également engagé vis-à-vis de moi-même ?

Le regard commence d'abord par nous même. Et être entièrement présent montre la capacité du sentir. Par exemple, l'ouïe et la voix créent également la propagation des échanges de corporéités : il y a une communication entre les organes qui font l'alchimie d'un corps à un autre. Je souhaite que durant un processus de création les acteurs soient capables de *se voir et se reconnaître* avant tout comme des êtres humains. Sur la scène, nous recherchons l'expressivité essentielle de la présence alors que l'intérêt parfois des acteurs vise autre chose, par exemple être admirés, impressionner, au lieu de toucher l'autre. Être *non dualiste* signifie qu'au lieu de mythifier la technique du corps, après l'avoir acquise, l'acteur/danseur la mettra au service de l'expérience, pour animer l'esprit de sa démarche expressive sur la scène. Car, le fait de jouer est une action organique qui doit pousser au passage des forces du sentir en train de réaliser tel ou tel objectif du monde subjectif.

Pour éclairer le tissage sensoriel du temps de la conscience vécue, l'*archéologie de l'expression* propose de réactiver la mémoire par un processus semblable à ce que font les archéologues en utilisant la pensée spatiale du geste creusant la terre. Mais « l'incommensurable mémoire » dont parle Baudelaire n'est pas la donnée qui se trouvera dans le sol, elle est *partout*. Condillac a aussi décrit son point de vue sur la relativité de la durée qui pourrait « [...] coexister à plusieurs instants de la durée d'un autre ¹⁷⁵. »

On trouve le point d'ancrage de la mémoire dans le champ sensoriel, lorsque le corps ne s'accroche à aucune donnée, il peut éprouver la « durée pure » en tant que présence du temps à l'intérieur du temps. Bergson traduit cela par la conscience coïncidant avec ce qu'on perçoit. Le corps peut ressentir et saisir ce qu'il perçoit : les gestes du passé s'imbriquant au présent.

¹⁷⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op.cit.*, 2006, p 49.

¹⁷⁵ Étienne Bonnot Condillac, *Traité des sensations – Traité des animaux*, *op.cit.*, p. 52. N'est-il pas surprenant qu'au cours du XVIII^e siècle, Condillac rejette l'idéalisme cartésien s'accrochant à la proposition empiriste du philosophe anglais John Locke (1632 –1704).

Utopie de la durée : l'élastique de Bergson et le geste chez Marceau

Comme je l'ai exposé auparavant¹⁷⁶, quand on étire un élastique vers les deux extrémités, on tiraille, on fait des sauts et pirouettes. Les directions sont multiples mais toujours dans le sens opposé, vers l'avant et vers l'arrière ou vers le haut et le bas et aussi en diagonal. Reprenant l'hypothèse que je cherche à démontrer, en effet, c'est : *plus l'on fait remonter la pensée loin en arrière dans le temps, plus on peut deviner l'imaginaire du présent, comme si l'avenir était une spirale vers le centre de l'être dans son intemporalité*. Voici une vision contenant la volonté qui fait dilater la chose visionnée.

En cela se jouent la survivance et l'immanence. Pareil à l'image de l'art du tir à l'arc, c'est plus qu'une technique du geste que je souhaite démontrer dans cette thèse de création. On doit garder une parfaite modulation de la tonicité musculaire lorsque l'attention est partagée entre le passé (prenons comme énergie) et l'avenir. De plus, il faut trouver le centre de gravité du corps comme le présent.

Dans ce cas, la perception en tant que *mobilité pure* contient tension et extension. De même, s'engendre l'action de tirer un petit élastique d'un point à l'autre. Une heureuse coïncidence où Bergson propose de mettre l'attention sur *l'action plutôt que sur la ligne tracée* dans l'espace. C'est-à-dire, percevoir essentiellement l'énergie du geste. L'image de l'élastique, comme le vacuum, est une symbolique de la pensée qui se pense donnant lieu à l'action utile à la création du présent. Si le passé est toujours existant en lui-même, s'il fait corps avec le présent, notre recherche est guidée par cette perception et l'élargissement de la tension comme l'intériorité dans l'extérieur de la présence. Il n'y a plus d'écart entre sujet et objet, l'attention éveille la sensation de se fondre à la mémoire.

Bergson, philosophe de l'intuition, donne un exemple simple du mouvement d'un bras faisant le trajet, comme il l'explique d'un point A vers B -, ce trajet peut être compris comme l'intervalle temporel AB qui crée la possibilité d'une série d'actes autres. La mouvance coïnciderait à l'immobilité ou suspension du temps, serait-elle alors la perception directe ou *l'insight* ? Marcel Marceau a beaucoup démontré des choses semblables dans l'apprentissage du mime. Comment est-il possible de créer cet instant si durable, métaphysique même ? C'est dans le processus de création qu'on

¹⁷⁶ Pour reconnecter, voir pp. 87, 200, 245.

peut exciter la dynamique de forces avec l'imagination, il s'agit d'entrer dans le flux du mouvement sachant sculpter le geste en changeant l'anatomie du corps.

Imaginons que la figure [schéma 4] en action d'être en train de tirer le fil de l'imaginaire d'un intervalle de la durée AB à l'origine d'un impulse fondateur, lorsque l'acteur/danseur se déplace, avec le mouvement il transporte l'origine en changeant sa figure :

Schéma 4 : L'élastique

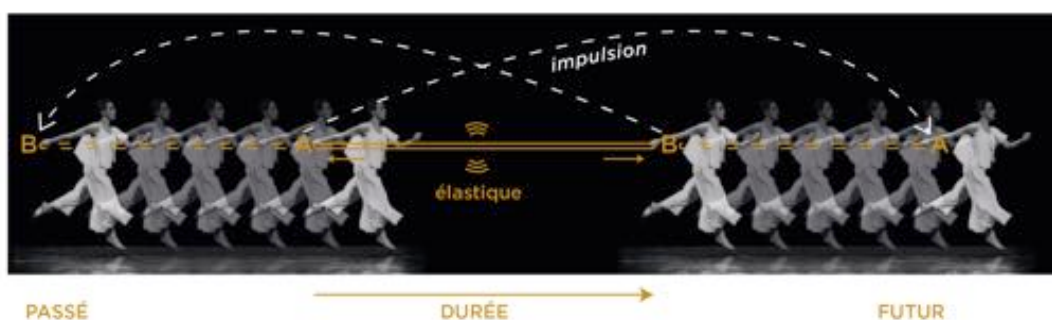


Fig. 181. Schéma 4 : L'élastique. Image : solo-danse *Fugitus* par Lina do Carmo, Cathédrale Sankt Reinoldi, Dortmund [Allemagne], 1995. © Paulo Greuer.

Du point physique même, dans l'exemple de tirer l'élastique la tension peut projeter avec la même force vers l'arrière ou vers l'avant. Le point A serait le passé et le point B le futur. Lorsqu'on lâche la tension du point B la force ira rebondir fort en arrière et de même si on lâche la tension du point A, la force ira davantage vers l'avenir. Avec cette logique, plus on tire l'élastique en agrandissant l'écart entre l'arrière du temps et l'avenir, plus est « incommensurable la mémoire » et plus la tension dramatique valorise les sources lointaines de notre humanité.

On pense l'action qui crée le geste comme une trace engendrant un mouvement infini, celui de la durée que Bergson considère indivisible. En revanche, par un arrêt se créeront des intervalles de temps faisant ainsi deux actions : tirer et arrêter. « Dégageons-nous de l'espace qui sous-tend le mouvement pour tenir compte que du mouvement lui-même, de l'acte de tension ou extension, enfin la mobilité pure¹⁷⁷. » Ce serait une expérience intégrale que j'emprunte à Bergson pour notre

¹⁷⁷ Bergson Henri, *La pensée et le mouvant...*, op.cit., chap. VI : « Introduction à la métaphysique », p. 184. [Cet essai a paru en 1903 dans la *Revue de métaphysique et de morale*]. Bergson invite à percevoir « la mobilité pure » comme expérience du mouvement au sens métaphysique.

recherche de l'expression sur le plan métaphorique du geste et l'élastique qui s'allonge dans la durée continue. Pour percevoir la mouvance chorégraphique avec toutes les nuances possibles de tensions et extensions, sans réduire à l'image de l'élastique qu'on connaît par sa flexibilité limitée à se tendre et détendre. Ici, le mouvement coule dans le changement d'un geste à l'autre et le corps déplie l'origine qui *ré-origine* l'impulsion fondatrice.

Bergson parle d'un élastique pour expliquer qu'une action est liée à la durée comme expérience de la trace dans l'espace en mouvement. Dans la notion de durée il y a un paradoxe entre le mouvement qui coule et les états qui se déplient. Autrement dit, le vécu contient tantôt les nuances multiples des états vécus, tantôt la conscience du mouvement qui coule continuellement. Pour vivre ces deux aspects simultanément il faut le sentiment d'être très présent à soi-même. Bergson propose de se fondre avec la durée.

On sait bien que l'émotion est toujours là, sans direction, ainsi que la pensée. Mais les instants créateurs sont les instant d'éveil pour l'expérience de rassemblement : émotion, pensée et énergie motrice réuniront dans le physique une forme expressive. Ainsi, s'inscrit notre triade de l'ordre expressive comme un tableau vivant de la globalité de la présence. La présence qui se distinguerait par ce qui ne se distingue pas, bien qu'on puisse écrire beaucoup de thèses là-dessus. Ce serait dérangeant d'affirmer que le fond monte à la surface mais sans cesser d'être un puits sans fond : ce serait la présence. À l'image d'un spectre, « le corps devient la cité du soleil », pour reprendre l'expression d'Alain Berthoz.

La corporéité comme état du corps expose notre être fugitif et fragile. Quand Marceau parle de « transformations de charnières », le corps n'est plus le langage du concret, du visible, c'est un corps fabriqué dans le croisement avec l'invisible : communiquer par la peau revient au même que vibrer, résonner, créer des éclats. Notre être flexible et sensible est assoupli par la corporéité archaïque. Les éclats du monde invisible sont traduits par la sensibilité du poète. La poésie rend visible les échos de rêveries, les pensées mythiques.

Dans le cours de mime, Marceau enseignait et employait des mots spécifiques pour traduire une conception de l'art comme une transposition agrandie du sensible et

d'un mystère indicible. Le sens du mot latin « *Insignire* » renvoie à l'idée de créer une marque chez l'élève. Il m'a laissé une trace. À savoir, travailler la création en deux temps: d'abord, il faut avoir une vision intérieure, pour ensuite, dans un deuxième temps, projeter cette vision – comme un *souffle de l'expression*. La source du geste amené par Marceau s'approche d'archétypes codifiés pour conquérir l'imagination poétique de Bachelard. On pense en état de rêverie avec des codes corporels qui permettent d'objectiver le monde subjectif de la théâtralisation. Dans le mime, on pense déjà corporellement pour corporaliser le poids de l'imaginaire poétique. Il y a de la contrainte dans la condition physique du corps pour exprimer une marche sur les nuages. Il faut transposer le poids de la pesanteur du nuage à travers un effort imaginé corporellement. C'est ainsi que l'acteur instaure un phénomène plastique.

Bergson encourage à percevoir c'est qu'il y a au-dessous de l'image pour transposer ainsi un sentiment de l'écoulement en soi-même. « L'art suffirait donc à nous montrer qu'une extension des facultés de percevoir est possible. Mais comment s'opère-t-elle ?¹⁷⁸ ». L'héritage de Marcel Marceau m'a apporté une ressource d'expérience empirique pour l'approche du *geste métaphysique*, par lequel l'action qui crée le geste est toujours à l'origine d'une pensée ou d'un sentiment détaché, mais en même temps présente dans la situation. C'est ce qui fait travailler la qualité du regard désintéressé, périphérique et qui permet de donner l'amplitude de perception.

Il faut oublier l'élastique et plutôt être la *pensée élastique*, capable d'engendrer cette tension et extension du temps, tandis qu'elle rassemble tous les sens pour la conscience du geste. *La corporéité devient l'expression présentifiée par la trace durable, c'est-à-dire une mémoire qui sera toujours passé auto-existant et l'élan du futur*. « À celui qui ne serait capable de se donner à lui-même l'intuition de la durée constitutive de son être, rien ne la donnerait jamais [...]»¹⁷⁹. » Se méfiant des images, Bergson explique qu'elles n'ont pas toujours la convergence nécessaire pour guider la conscience, et rien ne remplacera l'intuition de la durée. Il faudrait travailler cet *état perceptif* pour la réactivation ou connexion presque comme une initiation à la métaphysique.

L'approche bergsonienne apporte ici une notion pédagogique importante pour un tissage théorico-pratique s'alignant avec les concepts que Marceau a transmis à ses

¹⁷⁸ *Idem.* p. 150.

¹⁷⁹ *Idem.* p. 185.

élèves et également au public. Dans son solo *Bip se souvient*¹⁸⁰, par exemple, il compose une succession de tableaux des gestes symboles de la vie, tandis que sa figure recrée la mémoire de la guerre, la mort et la lutte pour la vie. Le rythme fissure les images rapides par le geste qui coupe l'espace, le corps est convaincu de devenir autre espace, autre situation, autre état émotionnel, raccourcissant ainsi la notion du temps réel. En chaque mouvement dont une rupture dramatique se fait entre les actions, les intervalles temporels du geste glissent sur scène, survolant la surface du plateau, avec une légèreté qui produit cette *tension et expansion* dans la figure. De manière que le regard du public oublie le temps d'horloge, et en quelques minutes, soit captivé par le geste qui contracte passé, présent et futur. *Bip* est l'archétype de l'humanité permettant à Marceau d'exprimer son devenir multiple en tant qu'acteur au *présent-présence*. Ce devenir est *l'événement*¹⁸¹ dont parle Deleuze.

« Toute sa personnalité, l'acteur la tend dans un instant toujours encore plus divisible, pour s'ouvrir au rôle impersonnel et pré-individuel. Aussi est-il toujours dans la situation de jouer un rôle qui joue d'autres rôles. Le rôle est dans le même rapport avec l'acteur que le futur et le passé avec le présent instantané qui leur correspond sur la ligne de l'Aïôn. L'acteur effectue donc l'événement, mais d'une tout autre manière que l'événement s'effectue dans la profondeur des choses¹⁸². »

Le corps en tant que *quasi-cause* d'une création devient plasticité au fil de la durée intérieure, dès qu'il vit et produit un élargissement possible au travers de l'intensité d'une synthèse perceptive. C'est alors qu'il (le corps) s'exprime en se projetant dans un « mimisme » nuancé qui est la résonance de ce qui frappe l'âme. Ainsi se crée scéniquement un acte. L'artiste expose la splendeur de son être-là et développe les images surfaces, dédoublement de mémoire¹⁸³. La figure de *Bip* marche en avançant, il devient un corps élastique qui précipite les images du passé vers un futur plein d'espoir, il devient l'humanité entière. C'est-à-dire que le corps en une figure peut saisir théâtralement ce désir expressif, faire que la multiplicité de sa présence s'enfonce dans la perception fondatrice du geste. Le corps se dilate dans le symbole de ce que l'artiste a voulu en tant que *vision-expression* des choses.

¹⁸⁰ Mon analyse est basée uniquement sur la mémoire, sur ce qui est resté présent en moi, je n'ai pas cherché à revoir le solo dans l'archive vidéo de l'artiste. Pour ainsi dire, la méthode ne cherche pas que la mémoire intérieure, sachant qu'un décryptage des images au présent donnera une toute autre analyse sur le dispositif.

¹⁸¹ Deleuze Gilles, *Logique du sens* [1969], Paris, Les Éd. de Minuit, 2015, p. 176.

¹⁸² *Ibid.* Sur *Aïôn* Deleuze explique [pp. 192-193] comme « un futur et un passé qui divisent à chaque instant le présent, qui le subdivisent à l'infini en passé et futur, dans les deux sens à la fois. »

¹⁸³ Le dédoublement de mémoire signifie pour l'expérience empirique de la scène un état d'attention par lequel s'expriment en même temps le moi et la chose, une cohésion entre sujet et objet, autrement dit je suis présente dans les images que j'évoque jusqu'à devenir la mémoire.

« L'attention peut préciser, éclairer, intensifier : elle ne fait pas surgir, dans le champ de la perception, ce qui ne s'y trouvait pas d'abord. Voilà l'objection. – Elle est réfutée, croyons-nous, par l'expérience. Il y a, en effet, depuis des siècles, des hommes dont la fonction est justement de voir et de nous faire voir ce que nous n'apercevons pas naturellement. Ce sont les artistes¹⁸⁴. »

Décrire ce solo de Marceau amène à approfondir les questions esthétiques qui se prolongent dans cette recherche sous différents aspects. Le premier est l'importance de la manœuvre rythmique dans les *transitions d'images* qui racontent ici la réactivation du corps vivant de la Serra da Capivara, comme un palimpseste de générations qui ne s'arrêtent jamais, malgré les lacunes. Dans les *tensions et extensions* du geste, existe la connexion permanente. L'altérité propre du chemin transculturel de la recherche désigne sa pensée, réunit passé-futur dans le jaillissement des rythmes exprimant les schémas de l'imaginaire métaphysique de la corporéité.

Le second explique la notion du *temps suspendu*, ou bien apesanteur du corps dans une réalité théâtrale ; c'est ce qui va éloigner l'image du corps habituelle pour engendrer le corps-image. Le corps-image n'est pas qu'un effet de choix esthétique. Il est le dédoublement du soi *présent et absent* dans les transitions rythmiques responsables de la pulsation de la pensée. Cela veut dire que *c'est le corps qui dynamise la pensée*. Les séjours à la Serra da Capivara me poussent à être là toujours, en tant que mémoire. Le troisième touche la question de la *tonicité musculaire* qui est si importante pour la création de la plasticité juste du geste. Il faut retourner au *lieu-dispositif* pour retrouver le point zéro, le *nerf de l'esprit* du passé. Le corps essentiel est archaïque¹⁸⁵ et substantiellement susceptible de rendre le phénomène de la corporéité.

Chez Marceau, ce n'est pas la perfection dans l'arrêt du mouvement entre les images qui compte le plus, comme je l'ai pratiqué dans le mime corporel de Decroux, mais la vitalité rythmique dans les transitions d'un geste à l'autre, d'une attitude à l'autre qui impose l'écoute du silence. Ou bien qui crée le silence. Cela me parle presque comme une danse d'images. C'est ce qui fait travailler l'instinct de l'acteur au-delà du plan technique uniquement, sans oublier de développer un véritable état d'attention. La qualité désirée du geste cherche la nature vivace de la pensée ; comme un élastique magique s'étirant, il compose la vibration empathique dans l'imaginaire du spectateur. Pourtant, l'important est de travailler sur la dimension métaphysique du

¹⁸⁴ Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, op.cit., p. 149.

¹⁸⁵ L'essentialité de l'archétype qui aboutit à la profondeur d'un geste compact puisqu'il est réduit à peu de traits.

geste.

Bergson suscite le paradoxe de « reconstituer la réalité vivante avec des concepts raides et tout faits¹⁸⁶. » Je suis convaincue que la nature de la pensée est à l'origine de cette réalité mobile qui sentira sans cesse intuitivement le changement. C'est comme j'imagine la dramaturgie de l'origine retissant sans cesse la mémoire des ancêtres. Les qualités sensorielles sont passives-actives ; le fait d'être présent crée un élargissement du sentir qui produit une présence corporalisée du double fictif et anonyme. Comme les enfants de la Serra da Capivara, qui à leur façon tantôt intime, tantôt anonyme, idéalisent mon image intimement liée à la liberté du corps. Peut-être parce qu'à travers l'étude des figures rupestres et la pratique de la danse s'ouvre davantage une relation axée sur l'expression du bonheur. Comme Marceau explique les actions de transfert des gestes, qu'ils soient rythmiques des sentiments, des états de rêves et des transformations.

« Avec des arrêts, si nombreux soient-ils, on ne fera jamais de la mobilité ; au lieu que si l'on se donne la mobilité, on peut en tirer par la pensée autant d'arrêts qu'on voudra. En d'autres termes, on comprend que des concepts fixes puissent être extraits par notre pensée de la réalité mobile ; mais il n'y a aucun moyen de restituer, avec la fixité des concepts, la mobilité du réel¹⁸⁷. »

Cette profondeur dans la trace qui vibre dès l'*archéogeste* rupestre contient les idées fluides, expressions de vie intérieure compatible avec la *métaphysique de l'acteur* chez Marceau. Ce peuple ancien de la Serra da Capivara a saisi sur les rochers les points d'appui sur lesquels s'agrandit l'expression ludique de leur art qui a fixé l'esthétique du vécu. Le bouleversement intuitif de ces artistes anonymes dépasse le réel et exprime l'essence même de l'être. Faut-il penser à la subtilisation perceptive nécessaire pour rendre clairs les concepts métaphysiques dans la pratique du geste. Les mots ne cherchent pas à dire mais à susciter une pensée-imagée étonnante. C'est ainsi que Deleuze s'approprie Kant pour développer son point de vue sur *la profondeur qui tombe dans la profondeur*. Ce qui est permis en Art, y compris le chaos.

L'univers de l'art est traversé par la métaphysique, pour aller au-delà du monde réel, vers l'ontologique, le mythique, le surnaturel et s'étend jusqu'au monde intra et extra psychique, sans se limiter au psychologique. Le dialogue entre Bergson et Marceau vient guider notre attention sur la durée et le devenir des choses, autre façon

¹⁸⁶ Henri Bergson, *La pensée et le mouvant...*, op.cit., 2009, p. 213.

¹⁸⁷ *Ibid.*

de percevoir la circularité et dualité de l'espace visible et imaginaire, qui ne se limite pas qu'au fonctionnel.

A cet égard, je propose de percevoir le *Spectrum* de la mémoire comme figure dans les schémas 1 et 2 [voir pages 341 et 350 pour démontrer avec les schémas 5 et 6 ci-dessous [pp. 394–395] mon hypothèse sur l'expression prenant l'image du cône à l'envers. L'ombre représente l'absence et compose l'idée de miroir où la bifurcation entre réel et virtuel résout la dualité vitale suscitée par Bergson. La création juxtapose les deux, comme dans un pas-de-deux, à partir du passé (souvenir-pur) et s'engendre une convergence du présent s'imbriquant dans le futur. Ceci rejoint aussi la notion de dualité complémentaire, déjà présentée plus en haut. Je me réfère aux nombreuses figures dos-à-dos qui représentent la symbolique (emblématique) de l'art rupestre de la Serra da Capivara. Voici l'idée de circulation à l'origine intra-temporelle de l'archétype qui figure la dualité vitale porteuse de la sensation. Elle met en mouvement les grandes actions possibles, avec les grandes énergies, pour résoudre la bifurcation passé-présent, ou bien celle du virtuel (mémoire) au réel (actuel-mise en scène).

L'élargissement de la présence de l'acteur se fait selon mon hypothèse en reculant davantage la pensée loin en arrière dans le temps et il peut deviner l'imaginaire du présent et ainsi rendre de la profondeur à l'expression de la mémoire. Autrement dit, plus on fouille au plus profond l'expression, plus s'élargit la mémoire (plan virtuel) en donnant passage à l'actuel- mise en scène. En conséquence, le halo de l'expression de l'acteur s'agrandit dans la présence du corps sur la scène, parce que c'est à partir de la volonté du mouvement qu'une action temporelle opère la bifurcation juxtaposant le visible et l'invisible, voir schémas 5 et 6. *La mémoire s'exprime comme un geste circulaire qui sculpte l'impalpable*. Ceci rejoint la réflexion faite dans la partie 2 à propos du *fossile éthérique* figurant sur la page 263 [fig. 141]. Au vu du schéma 5, le présent et le futur s'engendrent à partir du passé et le présent se dédouble, saisissant la bifurcation dans une brève temporalité, comme un *déjà vu* de reprise et passage de l'autre côté du miroir.

Schéma 5 : Corporéité

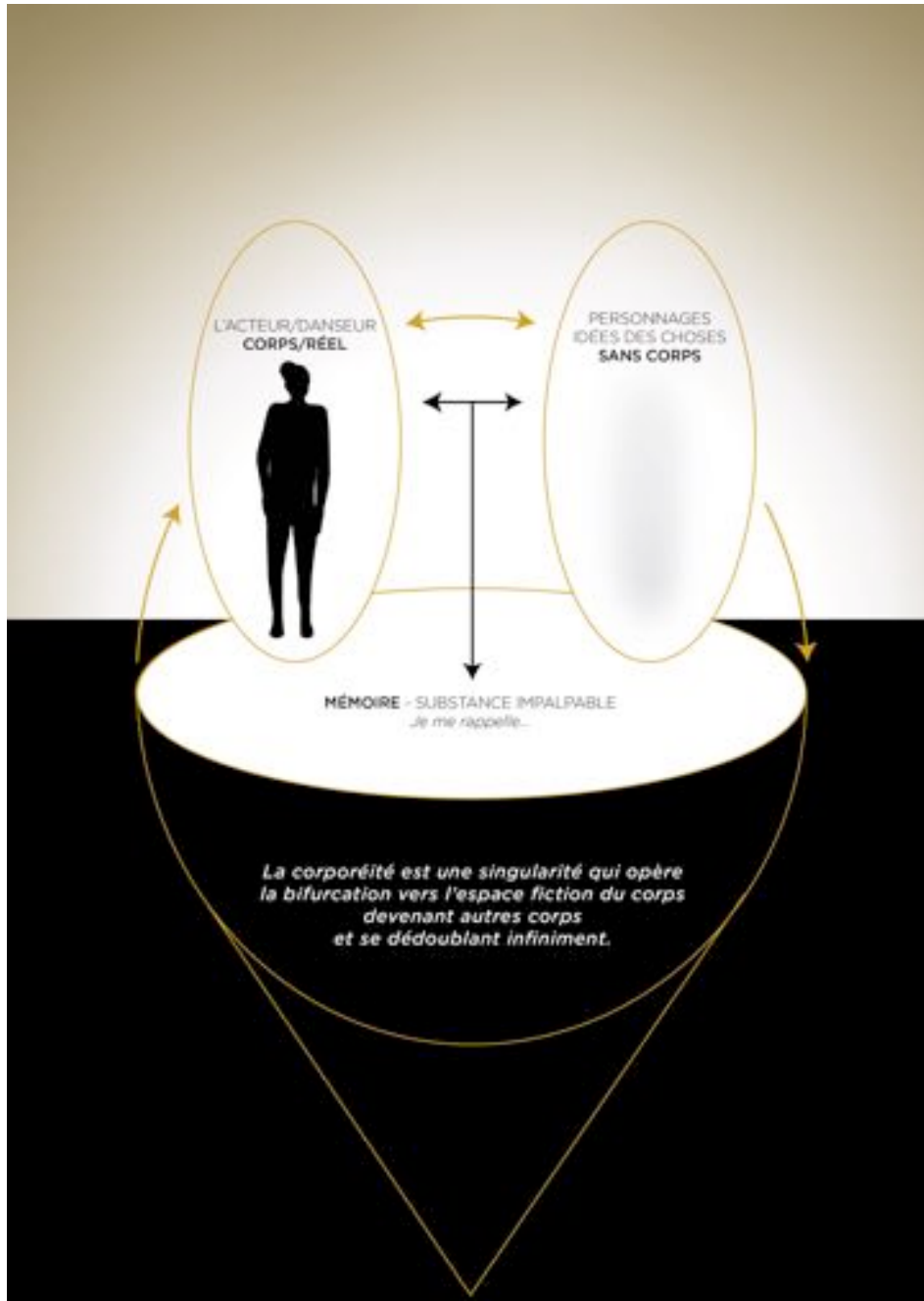


Fig. 182. Schéma 5 : Corporéité.

Schéma 6 : Halo

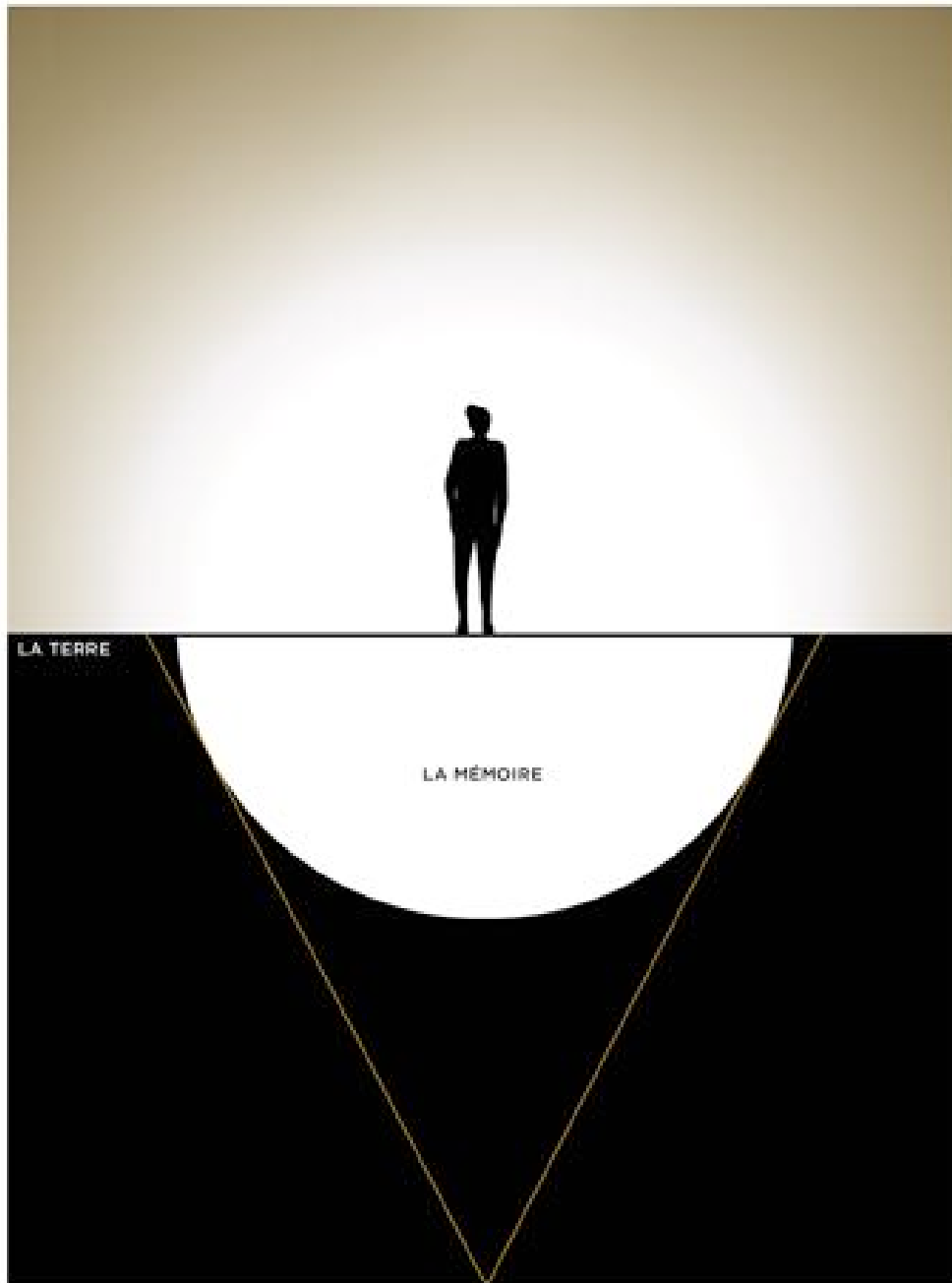


Fig. 183. Schéma 6 : Halo de la mémoire qui exprime l'idée d'un fossile éthérique.

Tout se fait à partir d'un passé qui est porteur de la raison du présent, tranchant les intensités dans la durée du temps qui ne passe pas, qui ne se répète pas, car le passé est vécu à chaque fois avec plus d'intensité, condensant tous les souvenirs.

On évoque l'énergie spirituelle qui chez Bergson se traduit par une certaine impression du « déjà vu ». Si la volonté de se connaître précède le processus de création, les expériences circonscrivent un système ouvert d'apprentissage par le corps. Lorsque mon attention est alignée avec la raison et quand la contraction du temps est condensation de l'origine, je peux me détendre, mon corps trouve la clarté de perception (actuelle) qui réalise du virtuel (la mémoire).

Jules Verne (1828–1905) évoque dans *Le voyage au centre de la Terre* une formidable image des fluides élastiques de la profondeur du volcan: « [...] tous provenaient de l'action des feux intérieurs, et supposer que la masse interne ne demeurerait pas dans un état permanent d'incandescence liquidité, c'était folie. Folie surtout de prétendre atteindre le centre du globe¹⁸⁸. » J'adapte la notion de la mémoire dans le travail de l'acteur/danseur analogue au cratère du Yocul de Sneffels représenté par un « cône renversé¹⁸⁹ », dont la profondeur se précipitait en rebondissant jusqu'au fond de l'abîme, décrit l'auteur avec une fantaisie extraordinaire: « [...] avec des ellipses très allongées [et] ébranlées dans leurs alvéoles [...]»¹⁹⁰. Voici le cône de Bergson dans l'imaginaire fantastique de Verne. *Incandescence comme présence en flamme serait la corporéité recherchée dans la profondeur de l'être de la terre, silhouette de l'indicible.*

Quelles sont les conditions intérieures par lesquelles je suis capable d'inventer mes fictions, mes images corporalisées ? Dans les états du corps il peut apparaître une durée singulière des moments de vibration nouvelle. C'est ce qui me transmet le goût d'une vraie vie, plus subtile en moi, même si de courte durée mais qui me donne la résonance concrète d'être présente à moi.

Pédagogiquement, l'art peut amener l'ouverture de la conscience de ce corps plus *primitif* en nous, celui qui a des yeux partout et conquiert ainsi sa manière intuitive de penser. L'intuition doit être éprouvée en tant qu'éclats de conscience à vivre comme condensation intense d'une temporalité. Celle de la « première synthèse du temps », selon Deleuze, fait penser au geste contractant passé-futur dans un acte au présent : en même temps qu'il s'engendre, en surgissant il s'évanouit. L'évènement scénique élargit les moyens d'analyse du temps explosif et contemplatif où se

¹⁸⁸ Jules Verne, *Voyage au centre de la terre* [1865], Paris, Bibliothèque d'Éducation et Récréation J. Hetzel, 2017, p. 110.

¹⁸⁹ *Idem.* p. 117.

¹⁹⁰ *Idem.* p. 118.

condense une flamme de l'imaginaire, rythme de vagues virtuelles et couleurs irréelles. Et il faut que la recherche s'approprie la transdisciplinarité pour adopter une négociation légitime afin d'apporter des preuves théoriques mais selon une logique artistique.

Articuler avec notre propre pensée d'artiste dissout les bordures entre l'expression théorique et la pensée de création.

Dans la métaphysique du geste, la pensée de l'art inévitablement doit s'exercer pour questionner les sens. De plus en plus se crée l'élargissement des pensées sensorielles pleines de nostalgie d'être *l'être-corps* de substance mythique, à l'image d'une éternité mobile, c'est-à-dire le corps dansant le flux de la durée.

Spinoza (1632–1677) repense toute la complexité de la nature de l'être si bien que Deleuze à son propos, évoque le fondateur de la philosophie, pour repenser la *Logique du sens* et le désir d'être. « Un arbre, une colonne, une fleur, une canne poussent à travers le corps; toujours d'autres corps pénètrent dans notre corps et coexistent avec ses parties¹⁹¹. » Il faut qu'il se manifeste en chacun dès qu'il se pose des questions. La pensée du corps est silencieuse, lorsque je mime mes sensations, je me mime moi-même. Ceci explique pourquoi le geste condense l'expression donnant une synthèse du vécu. C'est le jeu du mimisme humain que Jousse explique comme la faculté primordiale de réaliser ce désir interrelationnel de l'expression, dans l'acte de *prendre et rendre* le corps qui joue la richesse de gestes, images de soi et du monde.

David Lapoujade explique l'engendrement de la mémoire, le rapport entre le *réel et le virtuel* d'après Bergson, vu par Deleuze/Guattari, à propos des synthèses du temps¹⁹². Comment peut-on contracter un temps qui engendre le présent ? En effet, le geste est l'agent qui tranche le temps et crée le présent immédiat, imminent et intra-temporel. Par le biais de l'*archéologie de l'expression* notre thèse s'engage à percevoir ce qui fait apparaître un geste à l'origine d'une sensation qui condense sa plasticité expressive. Lorsque l'acteur-danseur est en train de se mimer, Berthoz affirme que « toute sensation est traduite par le geste¹⁹³. »

¹⁹¹ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, *op.cit.*, p. 107.

¹⁹² Séminaire de philosophie à Sorbonne, 2016. Je ne traite pas en profondeur les différentes « synthèses du temps » reprises par Deleuze/Guattari dans *Mille Plateaux* car cela sort du champ de mon travail.

¹⁹³ Conférence d'Alain Berthoz à l'Université Paris 8, le 16.06.2016, citée en note 118, partie 1.

Le théâtre est le lieu de l'expérience de transformation où la matière poétique se corporalise. C'est le lieu pour faire ce qu'on ne fait pas dans la vie ordinaire, mais ce qu'on rend visible doit avoir la force de nos rêveries : d'une manière plus libre, l'artiste s'offre au collectif. « Les couches innombrables d'idées, d'images, de sentiments sont tombées successivement sur votre cerveau, aussi doucement que la lumière¹⁹⁴ », pour revenir à Baudelaire et à la nature du geste palimpseste. Mais, Bergson explique que le corps ne contient pas la mémoire. Quand on parle ici de la mémoire du corps dans la pratique de l'acteur, il s'agit du fonctionnement naturel du cerveau qui va fouiller la mémoire, permettant au geste d'exprimer la multiplicité des couches de sensations et perceptions superposées du passé, métissé avec le présent, secrétant les figures de l'âme.

J'aime la logique de Kant qui refuse le dogmatisme, si la fleur est belle je m'interroge sur le pourquoi. Mais on pourrait aussi ne pas penser et juste avoir le sentiment de plaisir de passer le temps à admirer la fleur. Or, pour comprendre la *reprise et le passage des gestes*, il faut que le passage du temps trouve son fondement pour instaurer le présent. Comment se crée ce temps-là ? La mémoire explique l'aperçu du temps qui passe pour qu'on aie un présent qui ne passe pas, n'est-ce pas un paradoxe ? Un temps qui peut se fondre à la faveur du travail de la mémoire se traduit en création archéologique.

En effet, c'est le présent éternel d'un *passionné d'archéologie*¹⁹⁵, Gurdjieff qui, à mon avis, comme Bergson, a cherché à décortiquer l'âme (esprit) et le corps. Le rappel de soi proposé par Gurdjieff, par exemple, joue sur la temporalité avec laquelle s'opère la prise de conscience de quelque chose à la lumière du passé. Car, normalement, nous n'avons pas conscience de ce que nous faisons au moment où nous réagissons à un *stimulus* extérieur. Bergson propose de voir l'âme liée au passé (mémoire) tandis que le corps est l'actuel, le présent. Le rappel de soi serait alors la conscience (mémoire) qui se reflète dans le présent restant ancré dans le passé. Si le corps est le lieu du présent, se souvenir de soi évoquerait une intensité temporelle entre le moment du *stimulus* et le ressentir de l'après. Être présent serait se voir entre-deux, réalisant ainsi une bifurcation par la prise de conscience que le corps s'unifie à la mémoire.

¹⁹⁴ Charles Baudelaire, « Palimpseste », in *Les Paradis artificiels*, in *Œuvres complètes*, tome I, *op.cit.*, pp. 505-506.

¹⁹⁵ Cf. Elizabeth et John G. Bennet, *Des Idiots à Paris. Quelques mois avec Gurdjieff à Paris* [Journaux, 1949], Paris, Georg Éditeur, 1993, p. 80. L'auteur raconte son voyage à Lascaux et l'impact de Gurdjieff devant la beauté emblématique des cornes du renne l'année même de son décès.

C'est à travers mon corps que j'ai pu éprouver plus concrètement un sentiment très vif de l'origine en moi-même. Mon devenir d'artiste c'était peut-être une destinée. J'ai toujours senti le besoin de me lancer dans l'expérience de mimer les sentiments, de leur donner une figure. Et encore, il m'a fallu créer un chemin pour être acceptée, ce qui implique une autre création. J'ai dû m'encourager et m'entretenir solidement en croisant plusieurs mondes dans lesquels je devais trouver les idées pour l'expression de mon origine. Les déséquilibres sont porteurs de théâtralité, mais il faut aussi trouver l'équilibre à l'aide du mouvement. Me confrontant à d'autres idées, toujours m'interrogeant : d'où et vers où je vais. Le questionnement donne la force comme une sorte de persistance ou croyance vis-à-vis de mon besoin de changement, rien ne m'assurant les résultats de mes contractions et expansions gestuelles.

Si l'expression contient une contraction, chaque expansion porte une expression particulière, comme une possession temporelle qui *bifurque et délimite* une qualité. Et que cherche-t-elle l'expression ? L'expression s'approprie du vivant, des rythmes, des couleurs, des formes fugaces. Ainsi, je comprends et souhaite dire que le passé n'est pas un fantôme et le futur n'est pas une angoisse. Plus je vis, plus je connais, plus augmente ma conscience [mémoire], plus je condense le geste de la trace [*restance*] et plus profonde, intense et étendue sera l'expression d'un nouveau moment : l'actuel de l'expression devient un halo sans bordure sur la scène. Voilà l'être sans fond ! Tout le passé est *ce qui reste, il ne passe pas*, parce qu'il coule dans le présent : il est l'organicité du fondement qui recrée le souvenir donnant une charnière au virtuel, *fossile éthérique*.

Nos gestes sont pleins de mémoire ! Et la chair expressive du geste peut être froide ou chaude mais elle constitue l'expression nuancée de ce que nous sommes. Si l'artiste ne travaille pas intimement avec cette *bifurcation dans l'expression*, alors un souvenir-pur ne pourrait pas coïncider avec la perception actuelle. Ce serait le juste moment que l'artiste vit, quand la perception perce de l'autre côté du miroir avec un souvenir, un manque, une absence. Lorsqu'on pense à partir de la virtualité, le passé ne passe pas, il est. Finalement, la virtualité est issue du geste intérieur qui peut réactiver le *fossile éthérique*, actualisant constamment, sans *dualité*, la mémoire absente. C'est la fin de la contrainte, du fait que l'animalité incarne la conscience et que la présence vivace de l'acteur-danseur devient la chair de l'esprit.

CONCLUSION : alliance et création, perspective et incertitude

Fouiller, s'enraciner, résister. Mon souhait de donner à cette recherche un témoignage concret du geste, interrogeant vivement le potentiel expressif des œuvres rupestres de la Serra da Capivara, débouche sur un projet à-venir. Le parcours de la recherche est à la fois une analyse des effets de toute ma perception habitée par l'ambivalence qui implique l'inventivité du présent. Ce projet m'amène à rêver (penser) l'écoulement de ce passé qu'on ne peut qu'imaginer et la matière picturale elle-même qui résiste devant nos yeux. *L'émotion que ces créations suscitent de nos jours, c'est le possible alignement de la pensée esthétique et de la spiritualité.* Ce sont ces traces de la naissance de l'art (que nous n'arriverons pas tout à fait à expliquer) qui nous amènent à percer, à l'intérieur de nous-même, l'image sensorielle du temps.

Walter Benjamin (1892–1940) explique à propos de la traductibilité des œuvres, qu'en se mettant en relation intime avec la source originelle, finalement c'est grâce à cet effort que la force de résister immanente de leur vie gagne sa « survie » : « Cette survie, lorsqu'elle a lieu, se nomme gloire¹⁹⁶. » En effet, l'idée que Benjamin défend rejoint ce que Derrida a nommé « restance ». Le principe de répétition des œuvres par les générations à venir peut ainsi connaître un *renouveau*. Pour défendre une logique de création qui est nourrie du passé, cette thèse rapproche *l'être-de-la-terre* de ce que nous sommes. Au lieu d'ignorer le geste multiple de l'humanité, en l'absence du corps, il faut s'approprier cette sensibilité inconnue comme énergie pour la mise en œuvre d'une action qui peut accéder à la conscience de cette magie universelle qu'uniquement l'art peut nous faire vivre concrètement.

L'acte magique serait l'incarnation spirituelle de l'esthétique durable. La plasticienne Valérie Mathias en donne un témoignage de la reproduction des nuances chromatiques des peintures originales de la célèbre grotte de Lascaux : « Je réalise à chaque instant à quel point ils étaient des artistes accomplis, dotés d'une immense créativité. Par moments, je souhaitais lâcher mes gestes, jouer avec les reliefs comme ils l'ont fait [...] ¹⁹⁷. » La création d'une réplique de Lascaux touche notre problématique du point de vue d'un entraînement à *l'acte de reprise et passage du geste des ancêtres au monde contemporain*. On s'interroge de plus en plus sur les

¹⁹⁶ Walter Benjamin, *Œuvres – Tome I*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2014, p. 247.

¹⁹⁷ Pedro Lima, « Fac-similé en cinq étapes », entretien avec Valérie Mathias, in *Le Monde-Hors-Série : Les Merveilles de Lascaux. Du chef-d'œuvre à la réplique intégrale*, mars-mai 2017, p. 61.

moyens artistiques qu'a instauré cette expérience pragmatique des gestes fondateurs de signes ou codes visuels dont nous cherchons toujours à déchiffrer les messages.

Les nombreux articles dans la presse actuellement nous rapprochent du dialogue de l'art pariétal avec l'expression d'aujourd'hui. Et croire que la faculté humaine d'abstraction conceptuelle est née de l'écoute plus profonde qui traverse l'horizon du temps nous rassure sur le bien fondé de notre thèse. Au fil de ces pages, nous avons décelé les implications de ce monde des gestes ancestraux donnant du sens à la création du présent. En premier lieu, c'est mon corps à corps avec la Serra da Capivara qui a fait naître en moi la complicité nécessaire pour défendre avec tout mon être ce que signifie s'aligner avec le geste de l'origine. Bien entendu, la libération de la pensée ne se trouve pas sur *Facebook* mais plutôt dans le silence des traces cachées dans les forêts, dans le désert ou dans la profondeur des océans. C'est pourquoi l'archéologie est passionnante, lorsque les recherches nous permettent de perdre de vue le temps de la création humaine. À cela, l'incarnation esthétique se traduit par la triade de l'expression et propose que *la mémoire doit d'abord agir sur l'imaginaire pour faire renaître l'origine en tant que fossile de l'anima de la mémoire.*

En deuxième lieu, comme conséquence du premier, c'est la dimension sociétale du travail pédagogique qui s'exprime à chaque épisode sur le terrain, comme un prolongement des gestes. Si les activités artistiques touchent la vie des habitants de la Serra da Capivara, ils apportent ici l'évidence que l'art rupestre est un guide : l'écoulement du passé redessinant les nouvelles couches de la mémoire. De ce fait, nous ne parvenons pas à une conclusion, mais plutôt à un devenir plein d'interrogations.

Néanmoins, il faut penser l'impact de la création de 2017, qui est encore à venir sur l'écran du cinéma brésilien. Je parle de la chorégraphie faite avec seize enfants du Sítio do Mocó pour le film sur la vie de l'archéologue Niède Guidon. Lorsque le metteur en scène, Tiago Tambelli, m'a invitée à participer à son œuvre cinématographique, il a tout de suite compris mon souhait de mettre en valeur les enfants de la Serra da Capivara, puisque l'archéologue a consacré tant d'efforts à transformer ce contexte social. Le lien charnel entre l'art et l'archéologie constitue ainsi un épisode important permettant d'élargir notre recherche de création pédagogique. De plus, c'est la performance de la transformation du contexte rural du Brésil qui est mise en cause. Les enfants ont fait une expérience extraordinaire durant

quatre semaines. En très peu de temps, ils ont compris le poids de leur rôle. Evidemment, derrière les enfants nous avons compté avec le soutien des parents, qui ont collaboré et se sont engagés de manière déterminante pour les nécessités de la production, soit dans l'organisation des transports pour les répétitions, soit dans le travail de préparation du plateau de l'amphithéâtre Pedra Furada ; et l'intensité de l'expérience a produit un véritable bouleversement créateur.



Fig. 184. Image *making-off* durant le film *Niède Guidon : Memórias da Vida*, de Tiago Tambelli. Recherche du geste dans la Toca Pinga do Boi, région Serra Branca – PNSC. Les enfants ont pu rencontrer la personne de Niède Guidon : une figure mythique dans leur vie. Ils se sont étonnés d'identifier les gestes qui nous avons travaillés pour leur scène avec les figures rupestres. © André Pessoa.

En troisième lieu, ce sont les effets sur le futur. Dans les expériences de création germe une force dont nous ne pouvons pas encore mesurer les effets ; nous ne savons pas non plus expliquer aux enfants leur propre expérience, car le cinéma est pour eux quelque chose d'encore inconnu. Ils auront sûrement l'occasion de recevoir l'impact de leur autoreprésentation au moment de la première du film, à venir. Celle-ci sera l'objet d'une réflexion sur l'approche sociétale que je tiens à prévoir comme image positive dont il faut tenir compte. Durant les journées de répétitions, envisageant un plan préparatoire selon le projet très rigoureux pour les jours d'enregistrements, j'ai mis en l'œuvre ma manière personnelle de travailler avec eux, basée sur l'énergie émotionnelle et le rythme vibrant des enfants qui nous a tous touchés. Afin de faire vivre le potentiel expressif de la nouvelle génération, pour qu'ils puissent faire partie de l'épopée historique de Guidon, il a fallu se mettre en rapport avec la réalité du

contexte social, s'adapter aux moyens de production qui ont été finalement résolus surtout grâce à l'amitié des gens.

On peut croire que dans l'imprévisibilité du futur il y a la puissance des gens qui ne sont pas encore très impliqués dans le monde virtuel, même s'ils sont déjà stimulés par l'accès à cette autre dimension de la vie, où la réalité est dédoublée entre le réel et le virtuel. Cette ambivalence n'arrive pas à confondre ni à effacer la force de la pesanteur du corps dans les échanges plus directs. Je vois, pourtant, la chance que représentent les rencontres physiques qui favorisent le lancement collaboratif du processus de changement. Une fois qu'on a éprouvé le bonheur de l'art, il est naturel de vouloir le revivre.

Les pages qui précèdent montrent un processus de longue durée qui prolonge l'activité de 2017. La dernière fois à Serra da Capivara, j'ai été particulièrement touchée par le fait que chaque jour venaient vers moi de nouveaux petits enfants qui demandaient s'ils pouvaient venir au cours de danse. Je leur disais : « L'année prochaine ! ». En vérité, les émotions vécues sont des nourritures qui permettent de garder ce monde archéologique comme espace de rêves. Les fictions sont importantes pour construire la vie grâce à l'image libératrice de l'art, que d'ailleurs les ancêtres ont laissée visible sur les parois. « Si nous voulons comprendre le futur, il ne suffira guère de décoder les génomes et de percer les codes à jour. Nous devons aussi déchiffrer les fictions qui donnent sens au monde¹⁹⁸. »

La réalité du monde contemporain avec tous les bruits, tensions, doutes et révélations n'aide pas à conquérir l'état d'écoute intérieure d'où une perception plus fine se produit dans notre être. Repérer le sentiment de l'origine aiguise la conscience et est le seul moyen d'intensifier le lien avec la vie, selon une réflexion courageuse. Par ailleurs, ces utopies solides de l'art du temps primordial sont en pleine évocation. Les chercheurs n'arrêtent pas d'apporter de nouvelles pistes. Par exemple, les archéologues actualisent leurs recherches avec les travaux de fouilles et du jour au lendemain modifient la compréhension de nos origines. Je suis étonnée de lire sur « des os d'un mammouth [qui] semblent avoir été brisés à l'aide d'outils de pierre, plus de 100 000 ans avant, la date généralement admise pour l'arrivée des premiers

¹⁹⁸ Yuval Noah Harari, *Homo deus. Une brève histoire de l'avenir*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Albin Michel, 2015, p. 169.

humains dans le Nouveau Monde¹⁹⁹. »

La théorie de Niède Guidon n'est plus qu'une hypothèse obscure, souvent méprisée en ce qui concerne sa trouvaille des charbons estimés à environ 48 000 ans. Lorsqu'Eric Boëda s'engage dans une mission archéologique sur les sites de Serra da Capivara, il a pu aussi « livrer des signes d'occupation humaine vieux de 35 000 ans²⁰⁰. » La quête de l'origine s'ouvre à de nouvelles hypothèses. Pourquoi les premiers américains ne pourraient-ils pas être des néandertaliens ou des dénisoviens²⁰¹ ? On reste à l'écoute d'un nouveau chapitre scientifique puisque la génétique permet d'actualiser les croisements entre plusieurs espèces. Alors, qui sommes-nous ?

Rechercher la création par renversement, en reculant de plus en plus dans le temps, ouvre l'espace pour ressentir l'ancienneté dans le nouveau. Tirer l'élastique présuppose l'acte d'aiguiser la pensée qui est un geste archéologique à travers les strates de la mémoire. *Ainsi, mon hypothèse de reprise et passage met en valeur cette tension qui vivifie l'impalpable en incarnant la mémoire.*

De plus, je suis heureuse de lire l'entretien avec Yves Coppens qui rejoint mes questionnements lorsqu'il parle de l'émergence de l'art pariétal. En tant que président du Conseil scientifique international de la grotte de Lascaux, il exprime son sentiment sur cette émergence de l'art qui se « fait en totalité ». Ce serait à expliquer par l'évolution du cerveau humain, dès qu'il franchit les moyens de dépasser l'enjeu de défense et la moindre survivance comme pré-condition pour atteindre un niveau plus haut de réflexion. « L'humain, doté de ce cerveau, atteint à la fois un niveau de conscience supérieur, une forme d'esthétique, voire de spiritualité et d'éthique²⁰². » Le

¹⁹⁹ Cf. « Indices d'une présence humaine sur le continent américain il y a 130 000 ans », par Hervé Morin, *Le Monde* du 26.04.2017.

²⁰⁰ *Ibid.* Lire aussi à ce sujet dans l'article de Véronique Mortaigne, « Sur-les-traces-des-premiers-américains », *Le Monde Science et Techno*, le 27.04.2015. [En ligne], disponible sur : http://www.lemonde.fr/sciences/article/2015/04/27/sur-les-traces-des-premiers-americains_4623636_1650684.html#HbPPyEO3wjxmQqHT.99 [consulté le 28.05.2015].

²⁰¹ Les Denisoviens sont une espèce d'hominidés identifiés en 2010 dans la grotte de Denisova au Sud de la Sibérie par les traces d'un os de doigt et une dent. Selon l'analyse génétique ce genre *Homo* a « vécu entre 1 million et 40 000 ans BP » dans des régions peuplées par les *Neandertal* et les *Sapiens*. Voir aussi : « La découverte de nouveaux "Homo sapiens" permet de mieux comprendre l'humanisation ». Entretien avec Pascal Pic recueilli par Denis Sergent, *La Croix*, le 09.06.2017. [En ligne], disponible sur : <https://www.la-croix.com/Journal/decouverte-nouveaux-Homo-sapiens-permet-mieux-comprendre-lhumanisation-2017-06-08-1100853569> [consulté le 16.02.2018].

²⁰² Cf. Entretien avec Yves Coppens par Alain Abellard et Pedro Lima, « Lascaux est une grotte qui vous marque et qui vous étonne à chaque visite », in *Le Monde-Hors-Série : Les Merveilles de Lascaux. Du chef-d'œuvre à la réplique intégrale*, op.cit., pp. 6.

paléoanthropologue parle aussi d'une *troisième force* que les premiers humains ont éprouvée lorsqu'ils « tapent une pierre sur une autre pierre, ils créent une troisième forme qui n'existait pas²⁰³. » Naît aussi à ce moment-là le besoin naturel de répéter pour développer la création et la conscience sonore, tactile et visuelle. Pour lui, c'est à ce moment-là que « la spiritualité et le sacré émergent ».

Quelle vérité imaginaient les ancêtres ? Était-ce de l'art ? Emmanuel Anati pense bien sûr à un trait d'union entre le passé et le présent : « Ce sont des messages, avec un langage de base, qui à l'époque devait être universel, et qui devrait être encore universel aujourd'hui si nous avons la même façon de penser qu'autrefois²⁰⁴. » Quand j'adopte l'acte archéologique comme stratégie pour me plonger dans la mémoire archaïque, ce n'est pas seulement une voie de contemplation intellectuelle et émotionnelle de la trace mais un corps-à-corps-avec-elle.

Entre enracinement et déracinement

Par le biais archéologique, la pédagogie que je défends guide l'acteur à l'intérieur de son corps pour fouiller *l'être-de-la-terre*. Comment ne pas perdre le souvenir du corps de la terre ? Il faut préserver la connaissance sensible qui invite au retour à la simplicité touchante. Celle qu'on peut réactiver du geste ancien. Et ce devenir travaille l'enracinement au sens tellurique qui est, en même temps, une danse pour survoler la Terre, autrement dit se mettre à exploiter les forces naturelles de l'expression. Survoler la Terre peut aussi être un moment de repos, par exemple en s'allongeant à plat ventre sur le sol.

Voici que l'artisan de ce geste préalable est le corps de l'acteur lui-même qui cherche à se libérer de soi en s'appropriant son double. *Le geste conscient qu'autorise ce sentiment de l'origine porte le geste de l'origine en soi*. C'est assurer par là même que l'art rupestre, comme toutes les grandes créations, est transhistorique. Et c'est ainsi que la survie des œuvres comprend : « mutation et renouvellement du vivant, [car] l'original se modifie²⁰⁵. » Ce qui importe ce sont les formes immanentes qui peuvent naître à nouveau de la corporéité créée.

²⁰³ *Idem.* p. 8.

²⁰⁴ Cf. « Les grandes étapes de l'évolution de l'art préhistorique » par Emmanuel Anati, in *Le Beau, L'art et l'homme : Émergence du sens de l'esthétique*, ouvrage collectif sous la direction d'Henry de Lumley, Paris, CNRS Éditions, version ebook-2014, p. 1592.

²⁰⁵ Walter Benjamin, *Œuvres – Tome I, op.cit.*, p. 249.

Devant le danger de s'engloutir dans la superficialité qu'annonce l'accélération de l'entropie de notre corporéité humaine, notre thèse affirme que la recherche avancera chargée de la signification de gestes philosophiques. Quels sont ces gestes ? Ce sont des figures psychiques avec des gestes répétitifs qui libèrent le vivant profondément métaphysique. Ces gestes sont les mêmes que ceux qu'on retrouve dans les fragments des corps de divinités sculptés il y a très longtemps, comme pouvoir de l'imaginaire positif des ancêtres. Par exemple, les milliers de Lingas de Shiva²⁰⁶ qui émergent du lit asséché d'une rivière indienne étonnent la communauté archéologique puisqu'ils révèlent l'image de savoirs perdus.

J'insiste sur la question du semblable parmi les gestes singuliers qui montrent une esthétique essentielle pour l'avenir. On doit surtout éprouver ces gestes. Par exemple, certaines danses très anciennes comme celles transmises par Gurdjieff qui comportent des gestes semblables qu'on retrouve dans les statues du musée du Louvre²⁰⁷. Je suis surprise d'observer la même attitude corporelle dans une figure rupestre de la Serra da Capivara et dans le scénario rupestre de Laas Geel au Somaliland²⁰⁸, en Afrique : celle d'un homme portant un animal avec les bras tendus vers le haut, ce qui exprime une force d'évocation, libre de l'anecdotique, chaque peinture ayant son propre style toujours chargé de vie.

La pluralité culturelle est miroir de notre création des gestes. Nous le savons bien. L'homme a eu besoin de figer le vécu dans la pierre ; ces empreintes montrent les peintures rupestres et les statues qui ont essayé de nous transmettre quelque chose. Là on retrouve ce que souhaitait Artaud dans les premiers mots de *L'Ombilic des limbes* : « Là où d'autres proposent des œuvres je ne prétends pas autre chose que de montrer mon esprit. La vie est de brûler des questions. [...] Je n'aime pas la création détachée²⁰⁹. » Je suis d'accord avec lui : je cherche à incarner une œuvre spirituelle.

Dans différentes cultures, l'image de l'esprit se manifeste dans la richesse de gestes semblables. Pour revenir à ce dont nous avons parlé, il y a dans la différence

²⁰⁶ Cf. « Inde : la sécheresse révèle des antiques sculptures de Shiva Lingas », par Yves Herbo, Science-Faits-Histoire.com, le 17.09.2015. [En ligne], disponible sur : <http://www.sciences-fictions-histoires.com/blog/archeologie/la-secheresse-revele-des-antiques-sculptures-de-shiva-lingas.html#4H7IS5jJPIqLmcLF.99> [consulté, le 21.05.2017].

²⁰⁷ Le département des antiquités du musée du Louvre a l'une des plus riches collections du monde. Géographiquement, le Proche-Orient ancien englobe Syrie, Liban, Palestine, Israël, Jordanie, Turquie.

²⁰⁸ Cf. « Au Somaliland, un fragile 'Lascaux africain' » par Bruno Meyerfeld, *Le Monde*, le 03.05.2017.

²⁰⁹ Antonin Artaud, *L'Ombilic des Limbes suivi de Le Pèse-nerfs et autres textes*, Préface d'Alain Jouffroy, Poésie/Gallimard, 2009, pp. 51-52.

quelque chose de semblable. Les empreintes des mains sur la paroi de la grotte de Chauvet d'environ 36 000 ans ou dans Serra da Capivara, montrent une seule humanité qui se présente dans le temps, comme une évolution modifiant toutes les formes de vie sur la terre. « L'art des abris n'est donc pas un phénomène ancien coupé de ses racines²¹⁰. » Entre des cultures très éloignées l'une de l'autre sur le globe, la cartographie humaine, d'après les recherches, montre que les peuples se sont toujours déplacés en échangeant des gestes.

Le corps de l'acteur crée ce mouvement de déplacement et de transformation de l'esprit qui contemple l'environnement et s' imagine ce qu'il pourrait être.

Les gestes animent l'esprit. L'art aurait été le canal du primate pour se promouvoir au-dessus du genre considéré comme la bête, « l'animal ». Lorsque l'animal (*homo*), se redresse, peut-être ayant cru pouvoir déclencher une mutation, alors l'imaginaire de l'humain a tourné le dos à lui-même et rivalisé avec sa nature plus profonde ; il s'épanouit avec l'image de multiples divinités, comme preuve, les milliers de statuettes qui sont au musée de Louvre pour le plaisir de la nostalgie archaïque.

Or, inévitablement, il faut revenir à genoux ou à quatre pattes pour s'interroger toujours : qui sommes-nous ? Pour avancer artistiquement on doit créer des moyens pour se libérer de l'illusion de séparation et nous ouvrir au différent comme un facteur de variations propre à la nature et partant à l'humain. La pédagogie de création que je défends, travaille le corps en considérant que :

1. Chaque être vivant est l'extension de sa puissance personnelle qui se crée à chaque geste.
2. Les gestes appartiennent au monde et ils ne sont pas figés sur eux-mêmes. Ce pourquoi les gestes doivent revendiquer *l'intime et le respect* qui ne s'expriment pas simplement uniquement comme une utilité mentale.
3. La poétique du dialogue porte de l'empathie et nous ouvre à la compréhension du présent comme un *maintenant-partagé*.
4. Lorsque le geste se promène d'un corps à l'autre, ceci n'est pas un échange à bon prix, il est dans son devenir et jaillit des phénomènes interrelationnels.
5. Sur la scène, on ne jette pas des illusions grossières, car l'artiste a pour but de dévoiler son être, de rechercher une figure filigrane, un geste spectral.

²¹⁰ Jean Clottes et Meenakshi Dubey-Pathak, « Inde », in *L'Art de la Préhistoire*, ouvrage collectif sous la direction de Carole Fritz, Paris, Citadelles & Mazenod, 2017, p. 106. Cet ouvrage actualise sur l'Art rupestre à travers les continents, entre les différents sites archéologiques du Brésil figure notamment le Parc national Serra da Capivara.

Le théâtre existe pour qu'on puisse pratiquer ce devenir de la diversité d'expression omniprésente dans la nature dès nos ancêtres primates d'il y a environ 2,5 millions d'années ou plus. Soit les premiers ou les derniers outils, les créations intelligentes de la main ou de la pensée expriment la transformation faisant apparaître continuellement les transitions visibles et invisibles. Si dans les ressemblances s'expriment les singularités caractéristiques de l'humain qui cherche des moyens de plus en plus sophistiqués pour aller au-delà de la nature, cette évolution ingénieuse fait appel au surgissement de nouveaux gestes. Ceci pourrait nous libérer de juger les contradictions humaines. L'art permet de savoir comment se connaître et comment voir les automatismes identitaires qui conduisent à la crispation idéologique qui va jusqu'à l'aveuglement de croyances.

« Nous imaginons si épris de notre grande intelligence que nous imaginons qu'en matière de puissance cérébrale plus on en a, mieux c'est²¹¹. » Yuval Noah Harari élucide la puissance cérébrale que nous possédons. L'augmentation de la violence, par exemple, semble une spectacularisation des destructions effrayantes qui montrent l'intolérance des *Sapiens* modernes. Voir les images de terreurs médiatisées, faisant de l'avenir une impasse.

Les *Sapiens* ont très vite modifié le paysage du monde naturel en un monde plus facile, mais aussi dans lequel l'extraordinaire nature humaine s'adapte à la souffrance avec les moyens qui l'enferment plus qu'ils ne la libèrent. C'est ce paradoxe qui nous rend spéciaux et en même temps c'est aussi ce qui nous détourne d'un monde plus réel. Au point d'être capable de remplacer notre propre être-créditeur par l'intelligence artificielle. Chaplin l'a montré avec la légèreté poétique du film *Le dictateur*. La fascination du personnage symbolique jonglant avec le globe terrestre exprime la quête du pouvoir et les incohérences menant à l'inévitable redondance d'Harari intitulant son ouvrage bestseller international : *Sapiens, Une brève histoire de l'humanité*. L'empire des *Sapiens* arrive à une complexité superlative qui oblige à repenser les aventures avides. Or, pour se rassurer de vivre-ensemble il suffirait d'un geste de chaleur poétique.

²¹¹ Yuval Noah Harari, *Sapiens, Une brève histoire de l'humanité*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Albin Michel, 2015, p. 19.

Tout est en l'air

Mon engagement avec le peuple de la région du Parc est orienté vers la création de passerelles avec d'autres cultures. Attirer l'intérêt du monde pour faire l'interface : *art et lieu mémoriel* collabore avec le besoin de développement du tourisme conscient, éco-culturel. Le but du travail artistique est imbriqué essentiellement dans un travail pédagogique. Il faut lutter avec une qualité d'intention orientée par l'étude de scénarios rupestres qui sont des œuvres d'art suspendues dans le temps, exprimant la vibration de la vie ailleurs. Dès le temps ancestral et jusqu'à aujourd'hui, la nature expressive de l'abstraction permet d'agrandir cette inhérence de la nature tellurique comme dans la Serra da Capivara, à ciel ouvert et on peut réactiver le sentiment de l'origine. Dans chaque partie de cette thèse s'exprime mon insistance de chercheuse à prôner vivement l'acte créateur comme une politique de régénération. Au contraire du nihilisme entropique, nous pouvons assurer la création pour exprimer les rêveries innovatrices, pourquoi pas loin du tourbillon des méga-métropoles.

Il faut dire aussi que dans ces changements jouent les phénomènes mimétiques dans lesquels la recherche de soi à travers l'autre crée les appropriations presque immédiates des éléments extérieurs. Le chamanisme à la mode, par exemple, s'intègre à la nostalgie ethno-créative dans les arts contemporains, réinvention des techniques hybrides du corps bien nourri de concepts. Et en cela, la recherche du « bonheur » s'exprime par le refus de la compétition technologique, l'appel écologique, le repositionnement de la vie biologique, c'est-à-dire tout pour la santé, le bien-être, l'être-ensemble. Bref, nous avons enfin un « supermarché » pour le développement de soi-même. Mille savoirs interagissent dans un réseau chargé d'appels à la nouveauté. C'est-à-dire que l'on veut du nouveau avec le passé et on perd de vue les connaissances du passé au présent, parce que se constitue ainsi un potentiel créatif, de plus en plus fondé sur le nouveau.

Deleuze/Guattari (*Mille Plateaux*) d'ailleurs ont lancé une discussion sur l'enjeu de l'un dans le multiple, du fragmenté, du changement comme principe d'un devenir constant du monde. Ce moment me semble important pour parler de transition inachevée. Nous travaillons actuellement dans un contexte de grande flexibilité et d'ouverture, mais il faut encore prouver qu'on intègre la différence. Ce qui exige une rigueur dans le choix des informations.

Dans *Différence et répétition*, Deleuze fait l'hypothèse que la différence serait l'unique extrême, l'unique moment de la présence et de la précision. L'éternel retour nietzschéen sert de base pour établir la quête du mouvement de la répétition : « Quand le fond monte à la surface, le visage humain se décompose dans ce miroir où l'indéterminé comme les déterminations viennent se confondre dans une seule détermination qui “ fait ” la différence²¹². » Voici un vrai frôlement relationnel de la présence dans un certain moment qui laisse résonner une trace.

« L'art est ce qui résiste même si ce n'est pas la seule chose qui résiste²¹³. » On retrouve chez les peuples aborigènes, au Brésil comme ailleurs, le geste ou le chant de la différence qui résiste et nous parle d'une différence de puissance, mais avec la volonté d'exister entièrement jusqu'au bout.

Ce serait une contraction du temps, comme Deleuze y invite lorsqu'il parle de la « synthèse transcendantale d'un passé pur²¹⁴ » de Bergson et livre des contradictions, puisqu'elle exprime le présent qui existe indépendamment du temps : le présent existe ou le temps qui ne passe pas. « Le fondement du temps, c'est la Mémoire²¹⁵ » qui contient la trace. Voici la question de *reprise et passage* des gestes anciens qui sont liés nécessairement à un besoin (un manque), empruntant à Deleuze qui définit une certaine durée par « La répétition du besoin²¹⁶. »

Sur un autre plan

Une sorte d'angoisse m'interpelle pour ne pas écraser la simplicité de la présence. En effet, c'est la question de Shakespeare qui laisse au théâtre l'espace du différent où l'acteur *déplie les visages* du monde et, en se dédoublant en être et non-être, il exprime la générosité propre à notre métier : jouer, danser mille-autres figures qui s'incarnent temporellement, jusqu'à devenir une deuxième nature²¹⁷. *Le non-être peut aussi bien devenir une affirmation de ce qui empêche d'être réellement*. Il fait appel à une dimension impartiale pour agrandir le corps de l'acteur. Ce serait l'*être sans fond* qui volontairement s'offre comme un *passage* à de multiples figures fictionnelles. Ce

²¹² Gilles Deleuze, *Différence et répétition* [1968], Paris, Epiméthée/PUF, 2015, p. 44.

²¹³ Cf. « Comment Deleuze transforme la pensée », sur la conférence de Deleuze « Avoir une idée au Cinéma », le 17.03.1987. Maison de la Recherche de Sciences Humaines, 16.06.2017. [En ligne] disponible sur : <https://www.franceculture.fr/conferences/maison-de-la-recherche-en-sciences-humaines/deleuze-lart-est-ce-qui-resiste-meme-si-ce> [consulté le 02.11.2017].

²¹⁴ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, *op.cit.*, p. 110.

²¹⁵ *Idem.* p. 108.

²¹⁶ *Idem.* p. 105.

²¹⁷ Comme le montrent les schémas 2 et 5 dans la partie 3.

pouvoir de devenir le *changement-en-acte* m'a toujours frappé.

De l'autre côté de l'Atlantique, j'observe comment la recherche universitaire vient soulever diverses questions critiques exposées autour de l'esthétique du corps contemporain, telles les œuvres exposées à l'automne 2016 à la Kunsthochschule für Medien Köln, au cours de la traditionnelle journée *Museums Nacht* de Cologne. J'ai pu constater alors la mise en évidence intrigante chez les jeunes talents sous la triple interface : numérisation, virtualisation, idéalisation. Mystérieux désir de diagnostiquer le fait que « nous vivons dans un monde qui ne semble plus être vrai. » À force de se distancier du sujet vivant, en même temps organique et inorganique, l'instabilité se crée dans une autre dimension et invite à réfléchir sur la crise. Qui pourrait nous garantir que l'exploitation technologique entre *le réel et l'irréel* ne nous perdra pas ? C'est la question qui montre l'impasse de l'avenir des *Sapiens*. Déformée par les lentilles de contact, le *lifting*, les technologies online, le corps sert aux dessins de la supra-culture aplatie à l'heure de la mondialisation irréversible. Et ainsi s'expriment tant de natures corporelles explorées dans les performances *hyper-hybrides* de la crise du sujet.

Si le théâtre est connu comme lieu de transgression où toutes les formes sont modelées au cœur d'un scénario vivant, il n'y a pas de miracle pour le *corps-changeant-en-milles-corps*. C'est l'art de se transcender soi-même à travers l'enchantement du double, quand l'acteur vide son ego. Il n'y pas de marionnette sans un fabricant. Artaud a éclairé cette détermination du comédien qui se déploie à chaque reprise d'un geste pour devenir le fond noir. Comprenons ce fond comme une métaphore pour entraîner l'expression qui va à la profondeur de l'être, jusqu'à faire émerger la *trace-archétypale* de la silhouette invisible de la corporéité. Voici le *fossile éthérique* dont parle notre thèse.

La trace des figures observées sur les scénarios rupestres de Serra da Capivara montre, à mon avis, ce « primat de la perception » de Merleau-Ponty. Comment ce phénomène de plasticité inhérente du corps a poussé les ancêtres à rêver la naissance d'une activité esthétique coïncidant avec « l'être du sens » que Merleau-Ponty défend par la perception, qui n'est pas seulement un acte intellectuel car il faudrait qu'elle soit « prégnante de la forme²¹⁸. » De l'autre côté du monde, le chaman

²¹⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Le primat de la perception, et ses conséquences philosophiques* [1934], Paris, Verdier/poche, 2014, p. 39.

Yoanomami Davi Kopenawa explique le spectre de *la danse des esprits* qui de « l'intérieur du corps s'est métamorphosé²¹⁹. » Il parle d'une énergie qui conduit à « une physique encore inconnue des particules élémentaires, le mystère de la vie des temps primordiaux qui recèlent celui de notre destin²²⁰. » Est-ce de l'ivresse sensorielle, de l'extase ou une expérience mystique de l'art ?

Entre l'expérience vécue et la conscience du vécu se trouve le travail de l'acteur comme un champ de recherche intéressée à définir ce qu'est la présence. Cela suggère, à mon avis, de créer le lien secret avec l'âme devenant corps²²¹. Or, cela constitue un thème crucial à notre époque, où la perception est très affectée entre le réel et le virtuel. Les recherches scientifiques sur le champ de la neuro-cognition ouvrent de nouvelles perspectives autour du corps vivant et de l'expression. À cela, peut s'ajouter une danse de sensations entremêlant réalité et fictions dans l'expérience écologique et archéologique du corps.

Entre ces deux mondes, réel et virtuel, je tiens à poursuivre à la Serra da Capivara, ancestrale et actuelle, et mettre en praxis différents projets en cours. De nouvelles formes de collaboration émergent et actualisent les perspectives d'activation de l'énergie intelligente des gens à Serra da Capivara, qui sont dans l'attente de nouveaux moments de création, pour pouvoir répondre à leur besoin d'expression, comme je l'ai déjà signalé. D'une part, on peut compter sur la motivation pour l'expérimentation et, de l'autre, il faut dépasser l'absence d'une politique culturelle qui, sur l'ensemble des difficultés, n'arrive pas à interpellier ce qui semble déjà propice à la singularité des rôles. Or, les circonstances de la vie rurale du pays ne facilitent pas toujours les interactions humaines, pour attester les combinaisons possibles entre art, nature et société. « On n'avance pas dans l'histoire si l'on n'a pas conscience de la nécessité de résister à une politique et à une culture qui, en transformant le passé en "héritage culturel", le rendent méconnaissable²²². »

Les artistes anonymes de la Serra da Capivara ne pourraient pas lever le voile de la vie sans l'empyrée de leur pensée qui s'est inscrite dans leur art rupestre. Comme si la vie ne suffisait pas à exprimer les expériences vécues et pensées. L'idée du bel

²¹⁹ Davi Kopenawa, Bruce Albert, *La chute du ciel. Paroles d'un chaman yanomami*, Paris, Terre humaine/Plon, 2010, p. 62.

²²⁰ *Idem.* p. 9.

²²¹ Cf. Guy Freixe « Corps profond, corps "rêvant" », in *Le corps, ses dimensions cachées – Pratiques Scéniques*, Paris, Deuxième époque, 2017.

²²² Walter Benjamin, *Œuvres, Tome I, op.cit.*, texte de présentation par Rainer Rochlitz, p. 49.

instinct sauvage à l'écoute uniquement de ses sensations naturelles ne correspond plus à la notion du geste primordial dont on parle.

Oui, parce que le *geste de l'origine* implique de se placer au centre des inquiétudes du monde et exige un travail constant contre un conformisme politique et social agressif. Étant donné la complexité de notre société moderne, de plus en plus peuplée par des machines, où l'on ne parle que de la fragmentation de l'être humain, je m'interroge sur la nature du corps humain. Entre *l'animal* et *l'humain*, il y a la machine chaotique camouflée d'une personne. L'humain, s'il était alors uni à l'animal dépasserait-il ses conflits ? L'animal est ce qu'il est. L'humain est une condition à conquérir.

Qu'est-ce qu'une thèse ?

Un caillou, une pierre désirée, les prémises de la récolte. Ce sont les questionnements sur *la reprise et le passage* de gestes inclassables que notre thèse analyse afin de livrer une réflexion essentielle de la recherche. Donner passage à ces gestes fondateurs montre les pistes vers l'infini de la danse. Comme s'exprime dans cette thèse le travail de tissage entre les expériences de terrain, la création, les réflexions et les perspectives actuelles de la Serra da Capivara. S'ajoute à notre recherche la poursuite d'un avenir incertain. *Installer un acte de création en rapprochant la pratique de l'art dans ce lieu unique est une résistance à l'appauvrissement de la sensibilité et de l'intelligence sensorielle.* Consciente de mon rôle social d'artiste dans un monde sans frontières mais menacé par la fabrication du superficiel, je pense qu'il faut bien protéger notre sensibilité et canaliser les efforts dans des projets altruistes.

L'approche du geste concernant *l'archéologie de l'expression*, suscite un *geste-autre* qui s'articule autour de la danse et du théâtre et qui échappe aux esthétiques traditionnelles pour cheminer vers d'autres expressions réanimées. Cela se traduit d'abord par des projets de recherches artistiques qui permettent de faire émerger la singularité du multiple et qui sont rattachées à un projet de création. Et, il faut dire que les milieux pour l'expression qui évoquent de nouvelles formes d'adaptation du

potentiel inventif au service de l'accélération des changements visibles partout dans le monde ne sont pas encore assurés²²³.

La richesse de rencontres et partages de connaissances dans le monde académique m'a fait réfléchir sur le terme Université, où le frôlement au niveau intellectuel est prioritaire. Les pensées formidables nous nourrissent et en même temps, quand il s'agit d'une thèse en création comme celle-ci, il ne faut pas rester sous l'influence du royaume théorique. Il s'agit d'élargir ou de limiter ? Nous arrivons à ce carrefour fantastique qui est en spirale et non pas carré, c'est l'élévation et non pas la banalisation. Ainsi, le rôle de l'art est autre, c'est de faire une rupture dans le jeu systématique de cause à effet qui aspire la force vitale, parce que c'est la condition de la liberté d'expression qui me touche. Au lieu d'aller avec la vague de ce qui apparaît à droite et à gauche, il faut chercher ce qui est caché. Car le *non manifesté* crée les veines de l'art.

De plus en plus hybrides, les recherches universitaires fusionnent théorie-pratique, s'alignant sur l'esprit inattendu de notre temps et de manière formelle s'intègrent aux événements du moment, du lointain et du futur, parce que les expériences académiques se font notamment par le besoin de réflexion, d'ouverture et par la curiosité intelligente.

Écrire fait apparaître les intensités. Notre thèse exprime en elle-même les multiples aspects du travail de création. Et je dois parler aussi de l'épreuve de transformer ma pensée brésilienne déjà imprégnée du monde germanique et d'écrire cette thèse en français. Évidemment, c'est plus proche de l'esprit *latino* mais pourtant, cette approche transcontinentale implique une acrobatie neuronale, dans le cerveau, car pour décrire l'impalpable, je me répète : *il faut créer la chair des muscles de l'expression*. Notre problématique touche un sujet de recherche qui impose une énorme attention pour ne pas me perdre dans l'immensité du contexte : l'expression doit trouver sa logique intermodale. Puis, il m'a fallu avoir un physique prêt à faire de grands sauts entre mondes si antagoniques. Or, ce sont les sauts qui constituent l'évolution dynamique du mouvement expressif, lorsque le primat se détendant de la terre, se déracine et s'enracine à nouveau dans un flux continu. Mon *macintosh* est un territoire déraciné mais aussi un lieu où l'intuition me parle dans ces journées passées à

²²³ En conséquence, c'est de là qu'émergent de nouvelles références, selon Isabelle Ginot dans son séminaire « Geste ailleurs », Université Paris 8, 2014.

écrire dont il est si difficile de se détacher.

Par une passion philosophique s'exprimerait la nécessité de créations insoutenables pour survoler la terre, en prenant le souffle des transitions inachevées. Le sujet du geste nous fait ainsi interroger sur l'origine, la culture, les sociétés et l'humanité et des créations sans fin. « Je ne saurais pas ce que l'esprit d'un philosophe pourrait désirer de meilleur que d'être un bon danseur²²⁴. »

« *Ich wüsste nicht, was der Geist eines Philosophen mehr zu sein wünsche, als ein Tänzer²²⁵.* »

Se plonger dans le changement à un niveau profond de l'être demande d'entrer dans le flux de l'énergie de la nature. La Serra da Capivara est un lieu entre beaucoup d'autres sur la terre voué aux utopies qui nous aident à trouver la stabilité dans les déséquilibres. Du sombre se crée la circularité de la lumière des gestes de la nature se produisant elle-même. Toutefois, pour que la circularité se réalise, entre *reprise et passage* de l'expression, à mon avis, on doit obéir à la remémoration de ces gestes. Grâce à la trace qui oriente la connexion du corps avec la psyché. L'être biologique n'est pas un système incommunicable, le corps est un organisme ouvert à communiquer avec la psyché, c'est à ce moment-là qu'il se reconnaît comme humain. Changer les concepts, sans l'antagonisme entre ordre et désordre, suscite la complémentarité qui existe comme principe fondateur de la complexité humaine. A son tour, la nouvelle génération – la plupart perdue dans les myriades d'informations – a besoin d'être nourrie du réel pour pénétrer les grandes questions sans se laisser entraîner par les applications qui manipulent dramatiquement leur insatisfaction. D'une part, la clarté se perd et de l'autre la peur de faire de mauvais choix est devenue un sujet très complexe.

Je souhaite que l'héritage acquis au long de l'évolution puisse recréer une *résonance affective* avec le passé et que la flexibilité mentale permette d'attribuer aux nouveaux gestes un point de vue actuel sur l'ancestralité. Pour ressentir l'état émotionnel du primordial, le principe sensoriel *archéologique de l'expression* s'engage

²²⁴ Frédéric Nietzsche, « La question de la compréhension », livre cinquième : Nous qui Sommes sans crainte, §381, in *Le Gai savoir* (« La Gaya Scienza », 1887), in Œuvres complètes, vol. 8, pp. 299-387, traduit de l'allemand par Henri Albert, Société du Mercure de France, Paris, 1901. Éd. électronique [en ligne], disponible sur : https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Gai_Savoir/Livre_cinqui%C3%A8me [consulté le 07.03.2017].

²²⁵ Frédéric Nietzsche, « Zum Frage der Verständlichkeit » fünftes Buch : Wir Furchtlosen, § 381, in *Sämtliche Werk Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Herausgaben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari Band 3, pp. 574-651. München, DVT Verlag, 1980].

à travailler pour résoudre les difficultés.

Ainsi, cette thèse vient offrir une rencontre particulière avec ce lieu qui emmène notre imaginaire vagabonder jusqu'à l'infiniment simple et le dramatiquement complexe. Dans un paysage presque irréel, où l'esprit sauvage est véritablement présent. Du coup, notre être-là est étonné par ce sentiment de l'immense. On peut s'oublier, s'écarter d'où l'on vient pour être confronté avec quelque chose de plus grand. Bergson appelle la mémoire et la durée « l'infinissable ». Mes exposés défendent la création de l'empathie, selon *la capacité de se mettre à la place des ancêtres pour comprendre leurs sentiments et émotions*.

Relier mes expériences cheminant vers une pédagogie de l'art vise à dépasser le superficiel. Dans l'art ou dans la vie, il y a le geste décisif de créer une rupture avec les stratégies du faire semblant, des visages et des émotions trompeuses. Contraint à fabriquer des gestes inutiles, le corps devient le produit d'un monde artificiel habité par les industries massives et l'être se trouve englouti en lui-même. Nous ne sommes pas non plus des touristes qui traversent la terre. « Alarmes sur la planète », annoncent les climatologues à propos du changement de climat. Étant hors de notre contrôle, les symptômes intensifient le sentiment de lutte nécessaire pour faire face aux effets de l'instabilité. L'art devient plus qu'important, il est la reconnexion avec cette urgence. Et comment ne pas perdre les souvenirs de l'être de la terre ?

Regardez les œuvres rupestres ! Elles aident à relier l'être à la nature et à l'imaginaire-substrat des rêves primordiaux. Dans ce processus archéologique, comme je l'ai décrit, *le lieu-dispositif* rempli des figures, miroir du temps, est une véritable étude expressive qui part de soi vers l'appréhension d'un geste fractal ouvert à la métamorphose de l'être. Le geste de fouiller crée un point de contact ou *d'éveil*. Je défends ce lieu comme sanctuaire de l'ancestralité où l'impact sensoriel est inoubliable. On est d'abord séduit par la suggestivité naturelle du lieu comme épreuve d'une beauté rare, où la formation géologique des rochers est déjà une vision théâtrale. On se rend à ces rochers, que nous avons nommés ici *les pierres gardiennes du temps, de la mémoire des actes vivants*. Et influencée par l'image anachronique de cet art du sauvage, je considère que ce temps, sans date, ne s'arrête pas au bout du monde. Il contient le principe vivant de l'expression, celle que je défendrai toujours par la possibilité de se mettre en dialogue avec le corps archaïque, pensée intemporelle.

LES ANNEXES

I. Parcours chorégraphique (dramaturgie) du solo *CAPIVARA*

II. Les entretiens

III. Articles (notes de terrain – 2016)

IV. Les cartes et une grille des sites archéologiques

V. Clé USB contenant trois films :

Film 1 : fragments du solo-danse *CAPIVARA*

Film 2 : Festival Interartes

Film 3 : *Pro-Arte* Fumdham

I. Parcours chorégraphique (dramaturgie) du solo *CAPIVARA*

La description du parcours chorégraphique du solo *CAPIVARA* expose un tissage dramaturgique qui s'enchaîne à travers les figures-archétypes :

1. Prologue : *Prélude souterrain (Prelúdio subterrâneo)*

Durant le prologue, apparaît l'archétype *l'Âme inaltérable* [fig. 20] dans l'avant-scène. Elle se découvre de son manteau comme une vision du temps troué par l'archaïsme de la figure animiste. Elle se révèle drôlement sauvage mangeant une vraie banane et installe l'atmosphère étrange/proche, froide/chaude. Peu à peu elle se met en route, glissant lentement vers le fond de la scène, donnant suite au tableau *Prélude souterrain*. Elle traverse le rideau où les images de figures rupestres sont projetées. Du coup l'archétype (*Âme inaltérable*) reprend de la vitalité et se transforme en *anima* de la danse [fig. 14, 15, 119]. La veille-âme du temps fait le passage vers l'imaginaire de caverne jouant une séquence des mouvements en juxtaposition d'expressions [passé-présent] avec les figures rupestres projetées. Ainsi le dialogue entre les gestes telluriques *in vivo* et les figures rupestres se fond visuellement sur la scène.

2. Le *Primat (Primata)*

Le corps *anima* (l'âme) se change dans le *Primat* [fig. 19], une sorte de fantôme qui amène une rupture inévitable du point de vue plastique. Il se présente avec des gestes tranchant avec une tige en acier inoxydable. Les gestes saccadés, dessinent l'espace scénique avec des mouvements brusques, comme si l'archétype avait sauté dans le temps en se projetant dans une danse chamanique. Son corps sans tête, comme une marionnette rustique, manipule la tige en acier, qui reliait l'être primordial avec l'homme d'aujourd'hui. La relation spatiale entre le corps et l'objet sculpte le caractère énergique de métaphores-dansées dans l'augmentation des rythmes au son des marteaux électroniques électrisants. Les actions sont très rythmiques dans l'engendrement de la forme spatiale de la figura qui bascule et cherche constamment l'alignement de l'axe du corps, de sorte que le *Primat* danse jusqu'à un point culminant de la transe, et disparaît en tournant sur lui-même comme un hélicoptère.

3. La *Gazelle (Gazela)*

Jouant avec des forces opposées/complémentaires, apparaît la *Gazelle* [fig. 18 et 42]. La recherche de cette figure montre une corporéité distinguée par deux qualités: le haut du corps souligne le féminin dans l'immobilité de la posture des bras, lorsque le mouvement des jambes est inspiré de l'agilité et de la légèreté instinctive de l'animal. La danse de cet archétype dérive de l'imaginaire de l'artiste des cavernes qui a peint d'innombrables motifs de Gazelles sur les parois¹. La chorégraphie met en valeur les envols intrépides du corps

¹ Voir partie 2 les innombrables figures de gazelles arrondies ou géométriques, en sauts ou alignées, qui montrent l'art saisi par des peintres anonymes, nos ancêtres.

portés par le jaillissement du mouvement continu, selon la qualité de l'air et de l'eau mais aussi la chaleur du *sertão*.

4. L'Âme *inaltérable* (*Alma inalterável*)

Suivant le fil de la dramaturgie, l'Âme *inaltérable* réapparaît subitement et démarre une séquence de gestes très puissants du point de vue de la transfiguration du corps de la vieille dans une sorte de Shiva. La source de l'énergie de cette danse s'éveille du sommeil. Cherchant la voie sacrée conçue par l'équilibre des forces contraires, comme les vagues de la mer, les fleurs, le vent, bref, toute la nature montre que « les symétries créent des asymétries de la même manière que dans les asymétries se trouvent les symétries². » A chaque transformation, une nouvelle corporéité propose également des nuances sonores de la musique, une autre atmosphère. C'est le corps qui produit les différentes métamorphoses comme véhicule des présences archétypales selon la faculté de l'acteur d'entrer et sortir d'un corps à l'autre, changeant de peau.

5. La *Matuta*

Utilisant la loi du contraste, la dramaturgie du corps prévoit des codes visuels par lesquels se dessine chaque geste donnant à l'expression une forme objective. Ainsi apparaît la *Matuta* [fig. 17], qui figure l'éternelle jeune fille tragique-comique à travers laquelle j'ai cherché ce qu'a dit Étienne Decroux : « L'art qui se respecte a sans doute son comique mais il a d'abord son sérieux³. » Dans le comique, « [...] le beau est un excès de la beauté et non sa déficience⁴. » La musique à l'effervescence du *forró*⁵ a contribué à mettre en évidence la nature physique des actions dansées : une fusion des éléments typiques du *forró* avec des mouvements dramatiques, des gestes dansés. Sa robe de *chita*⁶ évoque le caractère populaire du monde contemporain, vis-à-vis des autres archétypes habillés de la même matière rustique conçus selon l'imaginaire archaïque. La *Matuta* se distingue des autres archétypes aussi parce qu'elle joue en cherchant le contact direct avec le public et mettant à vif son rêve de danseuse elle provoque l'applaudissement du public. A la fin, dans l'épilogue la *Matuta* se transforme en un type androgyne qui amorce une marche de caractère rituel vers l'avant, le futur. Sur cette figure androgyne habillée en blanc, un corps caché de jeune fille, l'image du grand rocher Pedra Furada⁷ est projeté. Cette avancée dramatique exprime l'ambiguïté du sentiment de déracinement du corps protagoniste de transformations, avec un cri déchirant la figure interrompt l'action d'un coup sec et ainsi il n'y a pas une fin mais une rupture.

² Cf. Dans mon ouvrage *Corpo do Mundo* j'ai écrit de manière plus intime, autobiographique, quelques notions sur le processus de création de ce solo *CAPIVARA*, *op.cit.*, p. 273.

³ Étienne Decroux, *Paroles sur le Mime*, Paris, Librairie Théâtrale, 1963, p. 128.

⁴ *Idem.* p. 129.

⁵ Ce genre de musique brésilienne est rattaché à une danse venant du métissage entre le caractère tellurique de la culture des Indiens et les mélodies portugaises. [Voir partie 3, p. 296, note 20].

⁶ C'est un tissu produit uniquement dans le *Nordeste* du Brésil, avec des motifs de fleurs très colorés normalement porté par les gens modestes qui dernièrement devient très à la mode.

⁷ Lieu de référence archéologique de la Serra da Capivara, nous y reviendrons.

II. Les entretiens

1. Marisa Miranda Sousa
2. Mariúdes Miranda Sousa
3. Elaine Cristina Paes
4. Erasmo Paes
5. Edivaldo Landin Paes
6. Rencontre avec la communauté du Sítio do Mocó
7. Esthétique du paradoxe (récit sur l'expérience sur le terrain)

(Durant la recherche de terrain en 2016, j'ai pu rencontrer personnellement plusieurs anciens élèves qui ont participé au projet *Pro-Arte* comme leurs parents. Ce qui a facilité ce contact c'est que j'habitais dans la maison des chercheurs de la FUMDHAM qui se trouve dans la communauté Sítio do Mocó où les activités de danse do *Pro-Arte* étaient concentrées. Ce contact direct a dynamisé les entretiens ci-joints, qui ont été faits sur *facebook* et aussi *in vivo*. Il est important d'expliquer que du point de vue sociologique on retrouve une certaine qualité humaine très affective mais qui rend difficile l'expression verbale des réflexions sur le vécu de la pratique de la danse qui nous renvoie à dix ans en arrière. C'est pourquoi les entretiens sont en fait une synthèse de ce qui doit être mis en valeur. De plus, mes notes de terrain s'inscrivent comme informations complémentaires pour éclairer le contexte social qui est lié au lieu-dispositif de cette recherche.)

1. Entretien avec MARISA MIRANDA SOUSA

Élève de danse durant le projet *Pro-Arte FUMDHAM* de 2000 à 2004.
Entretien du 10.06.2016, traduit du portugais du Brésil par moi-même.

- En face à face et sur *Facebook* -

Lina : Salut Marisa, ci-dessous les questions. Dans le travail de danse, je me rappelle que tu étais déjà très sérieuse. Et le fait que tu es devenue une archéologue me rend très heureuse. Quelle est la relation de la recherche sur le terrain en tant qu'étudiante en archéologie et la recherche créative en danse que nous avons faite dans les sites archéologiques ?

Marisa : Je ne fais pas beaucoup de recherche de terrain, parce qu'il se produit très peu de travail ici, à l'université, je reste sans savoir quoi répondre à cette question. Je suis désolée. Mais une chose c'est que dans la recherche à propos de la danse, notre imagination était libre de recevoir et de réaliser les figures, les mouvements, alors que les gestes, et du point de vue de la recherche archéologique cela demande un regard centré sur le but scientifique, on est intéressé à d'autres aspects, pas beaucoup de liberté, c'est tout à fait différent.

- *Quelle est la relation que tu peux faire entre la création en danse et les peintures rupestres ?*

- À mon avis quelques figures rupestres représentent des rituels de danse que nos ancêtres ont pratiqués au cours de la préhistoire dans leur société.

- *Comment a été pour toi le fait de danser sur la scène de la Pedra Furada durant le festival Interartes, pour le grand public, non seulement les gens venant de l'extérieur mais aussi de la communauté, la famille et les amis ?*

- Ce fut une expérience unique! Un accomplissement des sentiments par le fait de montrer le fruit de nombreuses répétitions, la joie, la satisfaction.

- *Qu'est-ce que la danse a apporté à ta vie, ou qu'a représenté pour toi l'expérience de 4 années à pratiquer la danse ? Quel est le souvenir le plus fort qui reste en toi de ce moment-là ?*

- La danse m'a appris à travailler en groupe, l'engagement, l'amitié, le rire, les gestes. Le souvenir le plus frappant c'était une réunion juste avant, quand nous étions tous ensemble, sur la scène du festival *Interartes* et qu'on a pu sentir l'importance de ce moment-là.

- *Tu parles du premier ou du deuxième festival ?*

- En fait, je ne me souviens pas très bien, si c'était le premier ou le second Festival. J'ai en mémoire ce moment-là face à tous les gens présents, où a été atteint le moment idéal pour montrer notre travail. Ce moment pour moi était très spécial, très attendu sur cette scène, c'était comme une grande réussite car nous nous étions tous bien préparés pour ce moment-là.

- *Pourrait-tu te rappeler l'expérience de la danse, les effets en toi, ton corps, tes pensées, tes émotions ?*

- Pour moi, l'expérience de la danse était importante pour le corps et l'esprit, car elle m'a beaucoup aidée sur la question de l'équilibre de moi-même avec l'environnement dans lequel je vis. La danse m'a appris l'engagement, la discipline, la liberté.

- *Quel était ton sentiment quand les cours de danse ont été interrompus ? Est-ce qu'ils t'ont manqué ? As-tu pu danser par la suite ? Si non, pourquoi ?*

- Ce fut un sentiment de tristesse parce que la danse faisait partie de ma vie, c'était déjà dans mon quotidien et il est resté un vide puisque « quelque chose » était déjà présent dans mes jours. *[Elle n'arrivait pas à expliquer plus sur ce manque.]* Non, je n'ai pas pu continuer après l'interruption des cours parce qu'on ne savait pas quoi faire ni comment le faire.

- *Je comprends que la rupture a été soudaine et je dois dire qu'il était impossible pour moi de vous soutenir et de vous guider vers une poursuite. Aurais-tu une question ou une réclamation à me faire ? Aurais-tu des suggestions afin que nous puissions croire en un retour conscient ? Peut-on penser à la nécessité de créer un nouveau projet de danse ?*

- Je n'ai aucune raison de me plaindre de vous comme personne ni comme professeur de danse, vous avez fait un excellent travail. Bon, je soutiens l'idée de créer de nouveaux projets de danse.

- *Est-ce que cette expérience aurait aujourd'hui une importance ? Comment la vois-tu, y-a-t-il une nécessité de réactiver la danse et le festival ?*

- Je crois que oui, je vois que s'il y avait une telle réactivation, cela apporterait des nouveaux horizons pour les enfants et la communauté des jeunes, des nouvelles perspectives pour toute la communauté. J'espère avoir répondu de manière à satisfaire vos questions. Excusez-moi si je n'ai pas répondu comme prévu. Bisou.

- *Oui. Tu as répondu avec une grande capacité de synthèse et de sincérité. Je suis très reconnaissante. Je t'embrasse.*

2. Entretien avec MARÍUDES MIRANDA SOUSA

Élève de danse durant le projet *Pro-Arte FUMDHAM* de 2000 à 2004.

Entretien du 08.09.2016. Transposition textuelle de l'enregistrement en portugais du Brésil.

Lina : *Salut Maríudes, c'est une grande joie pour moi d'être là avec toi. Nous n'avons pas pu nous voir depuis que le projet de danse est fini. Je te rencontre maintenant à 19 ans et il me semble que tu avais 4 ans quand tu a commencé à travailler la danse. Peux-tu me dire comment c'était pour toi quand il n'y avait plus la danse ?*

Maríudes : Nous sommes restés sans comprendre car pour moi, c'était magique de danser...danser avec vous. Aussi me présenter sur scène, je crois avoir participé aux deux spectacles, c'est ça ?

- *Oui, c'est ça, aux deux festivals.*

- Alors c'était ainsi, on venait toujours ici danser...Et comment je peux vous dire... tout cela est fini. Mais on est resté dans l'attente de votre retour mais jamais, jamais cela s'est passé.

- *Tu n'as pas reçu une seule information sur moi de la part des autres du Pro-Arte ?*

- Non, elles ne sont plus venues ici.

- *Lorsque tu as compris qu'il n'y avait plus la danse, pourrais-tu me dire ce qui est resté en toi ? Qu'est-ce cela a apporté à ta vie ?*

- La discipline, parce que la danse nous apporte la discipline. Bon, je vois comme ça, je vais expliquer ainsi, car chez vous, vous étiez en même temps tendre avec nous et rigoureuse.

Lorsqu'on commençait à danser alors il y avait l'attention, ce n'était pas un jeu, malgré que nous étions des enfants, alors on jouait mais au moment de danser on dansait.

- *Tu te rappelles combien tu étais sérieuse dans ce que tu faisais ?*

- Un peu, oui je me rappelle.

- *Tu étais timide ou renfermée ?*

- Timide, aujourd'hui encore je suis timide.

- *Et, à part la discipline qu'est-ce que la danse t'a apporté plus tard ? Les gens parlent de toi à São Raimundo Nonato du fait que tu as dansé ?*

- Oui, oui, les gens en parlent, par exemple la dame de la pharmacie, à chaque fois qu'elle me voit elle se rappelle, et m'a dit qu'elle m'avait vue sur une vidéo de notre dernière représentation, ... lorsque je sortais d'un grand pot d'argile. Un jour elle m'a vue et se rappelle de moi.

- *Cette dame t'a vue à la télé ou dans un film ? Alors ça doit être peut-être dans un film que j'ai produit en Allemagne après tout et j'ai envoyé les DVD à Pro-Arte.*

- J'entends parler de ce film seulement maintenant.

- *Oui, c'est une très belle histoire dans ma vie tout ce que nous avons fait. Je voudrais savoir comment tu as choisi d'étudier l'archéologie ?*

- Il y a deux aspects, l'un parce que l'université est proche d'ici donc accessible pour moi et l'autre, par intérêt, ma curiosité même pour la matière.

- *Penses-tu que le travail avec la danse, c'est-à-dire notre nouvelle danse, comme nous avons fait, avait un lien avec les peintures ?*

- Bon, avant quand j'étais petite, je n'avais pas beaucoup de notions de ce rapport avec les peintures, mais aujourd'hui oui, je le vois bien.

- *Tu sais, dans mes recherches dans les sites archéologiques j'absorbais beaucoup d'éléments pour le travail de danse avec vous, je les intégrais dans les cours de danse et vous aviez une identification presque génétique. Aussi, le mouvement qui venait de vous-mêmes, naturellement avait une ressemblance avec les gestes rupestres. Peut-être à cause de l'ancestralité de vos grands parents qui ont vécu intimement avec les figures rupestres, leur regard s'en imprégnait, car le regard absorbe ce qu'il voit. Et puis il reste dans la personne et se transmet à la prochaine génération. Et, comment tu vois l'évolution du Sítio do Mocó depuis ton enfance ? Comment sont les enfants d'aujourd'hui ?*

- Si le Projet que vous avez fait avait continué, je pense qu'il aurait beaucoup évolué ici. Surtout pour les enfants, car je vois mes cousins, ceux qui sont nés récemment, par exemple, les plus petits ont déjà une *mobile, tablette*. Un enfant ne s'arrête plus pour jouer avec un jouet, mais joue avec la technologie.

- *Penses-tu alors, même ici, dans cette région rurale, où on retrouve ce phénomène, que ces objets sont en train de diminuer la vitalité des enfants ?*

- Oui, vous voyez bien qu'il n'y a pas de signal internet ici, mais même ainsi les enfants veulent uniquement ces petits jeux qu'offrent les mobiles.

- *Et vous, à ton époque, cela n'existait pas, tu t'occupais d'aller chercher de l'eau (des rires). As-tu transporté de l'eau sur la tête ?*

- Bon, avec ma mère, j'allais chercher de l'eau avec elle dans ces *caldeirões*⁸, et je puisais avec une petite canette.

⁸ Réservoirs d'eau naturels.

- Et vois-tu l'image de ce passé ici dans la communauté, quand tout le monde devrait aller prendre de l'eau alors qu'aujourd'hui il y a de l'eau à la maison ?

- Je vois une évolution, quand j'imagine que ma mère devait aller prendre du bois pour faire du feu et faire à manger, alors il y a eu une superréaction. Je me vois à travers ma mère, comme dans un miroir, je la considère comme une super-femme.

- Et la génération de ta mère a vécu les deux, la dureté de n'avoir pas l'électricité ni l'eau et maintenant la vie est plus facile avec la cuisinière à gaz. Peux-tu te voir encore dans cet état, disons plus « primitif » ?

- Non, non.

- Pour toi, c'était une action du gouvernement, du PT pour les communautés plus pauvres ou c'était une évolution naturelle, une ambition de la communauté ?

- Je ne veux pas faire de rapport avec la politique car ce n'est pas la peine. Je dirais que c'est une évolution même.

- Lorsque tu as vu les cours de danse cette fois ici, en 2016, maintenant, comment est-ce que cela te parle ?

- De beaux souvenirs.

- Attendais-tu mon retour ?

- Oui pour visiter, mais pour venir avec un projet ou une recherche, non, je n'attendais pas. Quand je t'ai vue, alors me sont revenues beaucoup de choses, des images. [Silence].

- Oui c'était un énorme travail. Et la Dra. Niède Guidon a beaucoup lutté pour créer les cinq écoles avec une pédagogie spéciale, puis le Pro-Arte est venu justement quand les écoles ont fermé. À une époque où il n'y avait pas pour les familles ici d'électricité. Le but a été que les enfants puissent développer leurs talents pour pouvoir hériter de ce patrimoine culturel. Mais vous avez l'UNIVASP, qui apporte l'archéologie et les sciences. C'est ça ?

- Oui, mais le cours de sciences est plus demandé, car ici les gens ont des préjugés envers l'archéologie, ils disent que ceux qui font de l'archéologie sont des fous. Il y a un grand préjugé vous ne pouvez pas imaginer.

- Alors les étudiants viennent plutôt d'autres Etats ?

- Oui, mais dans mon cours il y en a beaucoup d'ici, de la région, mais dans les autres groupes, la plupart viennent de l'extérieur.

- Comment tu te vois comme étudiante vivant à l'entrée du Parc ? Ta relation très proche, peut-être ton grand père a travaillé dans une fouille ?

- D'une certaine manière je suis plus avancée. Car j'ai beaucoup marché dans ce Parc, j'ai dansé dans le Parc. [Rires]. Alors, j'ai des notions mais maintenant il faut approfondir scientifiquement.

- Oui, tu peux comprendre que ce que nous avons fait en danse c'était une archéologie, pas au sens physique de gratter le sol mais une archéologie dans l'imaginaire, les archéogestes ?

- Oui, je me rappelle un jour quand j'ai eu mon corps peint en argile, je comprends bien cela, les gestes qu'on faisait.

- Oui, c'était dans la création du Pacto Renovado. Et qu'est-ce que ça a été pour toi de danser avec les autres de la communauté ?

- Moi, j'étais très timide mais lorsque je dansais, surtout quand c'était pour un tel public, je n'avais plus de timidité. Il me paraissait qu'il n'y avait que moi avec mes amis sur scène. Je pense que si j'avais pu continuer le projet je ne serais pas timide.

- Alors, la danse t'apportait du courage pour savoir où tu marches avec tes pieds ?

- Exactement.

- Penses-tu qu'il soit possible de refaire un projet de danse ici ?

- Oui mais avec de bons supports.

- Tu sais, la danse pour moi fait appel à un grand plan, c'est-à-dire qu'elle ne sert pas uniquement à former des danseurs mais à aider à construire l'être humain. Et je vois, par exemple, maintenant, les filles qui ont grandi, elles pensent que la danse a concerné seulement pour leur enfance. Comment vois-tu cela ?

- Bon, moi, je sens que mon corps est un peu rouillé, mais je me rappelle certains pas, et si je retravaille, si je répète, alors oui je pourrais danser de nouveau.

- Mais tu n'as pas cherché à danser par toi-même, à refaire les pas, les gestes ou tout simplement à laisser ton corps danser ?

- Oui, je le fais.

- Et quel est ton ressenti ?

- Du plaisir !

- Oui ce plaisir il faut vraiment l'éprouver. Bon, je souhaite que tu deviennes une grande archéologue comme Niède Guidon. As-tu l'intention de rester liée au Parc ? Quel est ton rêve d'archéologue ?

- Découvrir des choses du passé. Parce que quand on connaît le passé il est plus facile de voir et de comprendre le présent. Quand tu vois un outil, par exemple, on pourrait dire que c'est rien, c'est de la poubelle, mais si on pense à qui a fait cela, pourquoi ? Un vase, une pièce de céramique, si cela n'avait pas existé avant, comment ferait-on aujourd'hui ? Comment les industrialiser aujourd'hui ?

- Alors, qu'est-ce que cela te fait maintenant cette rencontre avec moi ?

- [rires] Vous m'avez marquée. Vous avez marqué notre vie. Il y a une scène que je ne peux pas oublier. Quand les enfants ont fait des dommages dans les toilettes de l'école ici, avec des restes de cocos, je ne me rappelle pas très bien. Et ils ont mis la culpabilité sur moi et ma sœur, car nous habitons tout près de l'école. En conséquence, alors, mes parents nous ont supprimé la danse. Rappelez-vous que vous êtes venue en face de ma maison demander à mon père ... pour nous ? Cela m'a marquée.

- Bien sûr, il a eu des conflits entre les gens... Les gens ne savaient pas encore comment les choses marchent, qu'est-ce qu'un Parc National, est-ce qu'il aura du tourisme ? Et puis vient le festival... Aussi ce beau musée. Et il arrive des visiteurs du monde entier. Comment tu reçois cela ?

- Oui, je me rappelle durant le festival il avait des touristes qui ont été hébergés ici dans le Sítio do Mocó.

- Je te remercie et souhaite que tu embrasses le Parc, l'avenir et si j'arrive à reprendre l'activité de danse que tu viennes danser avec nous.

3. Entretien avec ELAINE CRISTINA PAES

Élève de danse durant le projet *Pro-Arte FUMDHAM* de 2000 à 2004.
Entretien du 28.08.2016. Transposition textuelle de l'enregistrement en portugais du Brésil.

Lina : *Elaine, après beaucoup d'années on se retrouve dans ta propre maison, tu es aujourd'hui une femme mais tu étais une gamine quand tu as découvert la danse. Je parle du travail artistique du Pro-Arte pour lequel tu étais élève fondatrice. Je souhaiterais savoir comment c'était pour toi la rencontre avec la danse quand tu faisais partie du groupe d'ici, où tu vis dans le Sítio do Mocó ?*

Elaine : C'était une expérience incroyable, *professora*. Premièrement car nous n'avions aucun contact avec la pratique de la danse, à part aller à l'école et puis le reste de la journée on restait libre, sans rien à faire. Mais dès qu'il y a eu la danse, la capoeira et le projet Pro-Arte, c'était superbe pour nous. C'était révolutionnaire même d'avoir un horaire pour la danse et les répétitions, l'expectative et l'attente de ce moment dans notre quotidien d'aller danser dans la Pedra Furada. Cela a changé la tête de beaucoup d'entre nous. Il y a eu ceux qui ne sont pas allés plus avant avec la danse, mais il y en eut d'autres comme moi, Edivaldinho, Carol, Erasmo, Marisa, Mariúdes et d'autres qui sommes allés jusqu'au bout. C'est-à-dire nous avons présenté la danse au festival, mais malheureusement il y a eu la rupture avec la FUMDHAM. [*Silence*] Et nous sommes restés en manque. J'avais l'espoir que ça puisse retourner... Cela est resté dans moi, je me rappelle de tout ce que j'ai vécu. Je garde cette expérience pour toute ma vie. S'il n'y avait pas eu ce projet de danse, je pense que nos pensées seraient autres. Parce que ensemble avec la danse, est venu l'enseignement du respect et on a compris la discipline que la danse nous demande pour pouvoir être prêts pour ce jour-là à présenter la beauté du travail. Il était très beau, n'est-ce pas ? On n'oublie jamais. [*Elle avait des larmes aux yeux*] Et même, si aujourd'hui on avait cela, beaucoup de jeunes ne se détourneraient pas vers des chemins mauvais.

- *Par exemple, quel chemin ?*

- L'alcool, la drogue... le manque d'intérêt pour les études.

- *Tu penses alors que la danse a stimulé aussi l'ambition pour l'étude ?*

- Certainement, c'est sûr. On voulait avoir de bonnes notes.

- *Qu'est-ce qui est resté de la danse dans ta vie personnelle, qu'est-ce que la danse t'a apporté ?*

- À part un manque en moi, reste l'enseignement, une force pour aller de l'avant. J'avais envie de continuer, mais ici il n'y a pas d'opportunité et la vie va prendre une autre direction. Mais le fait d'aller avec la poitrine ouverte vers ce que je veux, ça la danse me l'a apporté.

- *Et le rapport avec l'autre ?*

- Le rapport du groupe, être partenaire, quand l'un ne sait pas un truc on lui apprend.

- *Comment tu as vécu la relation entre la danse et les peintures rupestres ?*

- Surtout dans la dernière création, c'était encore plus vif, la relation de la danse avec les peintures. Dans le *Pacto Renovado*, il y avait une rencontre avec les peintures et les animaux. N'est-ce pas ? C'est là où j'ai vu le plus la liaison.

- *Comment c'était pour ton corps d'avoir arrêté la pratique de la danse ?*

- Pour mon corps, *professora*, je ne saurais pas le dire. Pour mon corps.....[*silence*]. Pour moi, c'était plus une question de sentiment, de pensée car ça m'a laissé un manque de ces moments, l'horaire d'aller danser, les répétitions pour réinventer la danse. [*Pour elle, le fait de répéter c'est réinventer à chaque fois*].

- Alors c'était un rapport aussi intellectuel et émotionnel, ton corps était le chemin pour la danse ?

- Oui, oui c'est ça, il ne s'agissait pas de faire de la danse pour avoir un joli corps.

- Aujourd'hui tu étudies la Géographie à l'université, tu es mariée et, as-tu des enfants ?

- Non, pas d'enfants encore. [Signifie une rupture avec la façon de vivre des parents, où les jeunes filles devenaient mères dès qu'elles avaient leurs règles].

- Aurais-tu envie de retourner à la danse ?

- Oui, si j'avais une opportunité... Comme je connais déjà la danse, je sais que c'est bon, évidemment j'aimerais expérimenter de nouveau. Ça serait superbe !

- Quel âge as-tu maintenant ?

- 22 ans.

- Et ton mari ? Que fait-il ?

- Il est agriculteur, il travaille la terre avec son père.

- Et cela vous suffit pour vivre ?

- Oui, ça va, on vit quand même.

- Elaine, est-ce que tu te rappelles quand j'ai dansé ici pour la première fois dans la Pedra Furada mon solo Capivara en 2000, lorsque le grand rocher était éclairé pour la première fois ? Ce solo avait un rapport avec ce lieu. Qu'est-ce qui est resté en toi quand tu m'as vue danser ? Parce que tu m'as dit que tu voudrais danser la Gazelle comme moi ?

- C'était une surprise pour nous de voir une danse comme la vôtre ici, une danse faite dans un autre monde. Et puis, plus tard, danser dans la Pedra Furada a touché notre identité. Et nous étions des enfants en train de rêver avec toutes les lumières sur scène, en train de créer une danse, tous les mouvements qu'on a créés, chacun a pu créer son animal, sa manière d'agir dans la danse. Beaucoup de fantaisie, c'était vraiment très beau. [Elle se rappelait de l'expérience globale et, surtout de ce qu'elle avait dansé, une Gazelle].

- Et quel serait ton souhait ? Que voudrais-tu qu'il arrive dans le présent ?

- Pour le présent seulement de bonnes choses, je voudrais que le projet puisse revenir comme il était, pour les enfants du futur, pour mes enfants. Car il était si important pour moi. À mon époque il n'y avait pas encore cette corruption avec la drogue et aujourd'hui il y en a. Je pense que s'il y avait un projet comme c'était, les jeunes n'iraient pas dans la mauvaise voie.

- Si j'arrive à refaire de nouveau un projet ici tu serais partante ?

- Oui, certainement *professora*.

- Alors on peut démarrer, je t'invite à venir à Pedra Furada parce qu'il va y avoir de la danse, un cours cette après-midi avec les enfants. D'ailleurs quel âge avais-tu quand nous avons commencé ?

- Hum (*silence*) ... j'étais très petite.

- Merci Elaine pour ce moment important d'être ici avec toi, merci pour ton attention et tes sentiments.

[Ce moment avec Elaine était très fort, car c'était la première rencontre depuis 2004. Il y avait une grande émotion entre nous deux. Dans sa présence plus mûre de jeune femme elle avait de la difficulté à parler de ses souvenirs si présents dans ses gestes face à moi. J'ai eu l'impression que pour elle, la danse était une fonction dans l'enfance mais qu'à 22 ans, déjà adulte, elle n'avait

plus le droit. Il faudrait faire tout un travail dans ce sens d'ouverture à une reprise de la danse car l'âge est un nouveau tabou. Elle était à ce moment-là engagée dans sa lutte universitaire, et c'était remarquable pour moi de ressentir ce désir de changement social.]

[L'énergie des sentiments et de l'émotion dans l'enseignement de la danse a toujours guidé ma pédagogie vers la recherche du sentir sentant. Ce qui rejoint la notion de porosité du geste de la main qui touche l'autre en même temps qu'elle est touchée, comme explique Merleau-Ponty. On ne sait plus quelle est la main qui touche et celle qui est touchée, l'expérience devient un mystère. Par exemple, lorsqu'Elaine était traversée par les souvenirs, de belles émotions vécues à travers la danse, ses mémoires étreignaient les miennes aussi. C'est une seule mémoire symbolique pleine d'images d'un état de bonheur, le bonheur qui reste comme conscience et sentiment de nos actes.]

4. Entretien avec ERASMO PAES

Élève de danse durant le projet *Pro-Arte FUMDHAM* de 2000 à 2004.
Entretien par *face-book*⁹ – Traduit du portugais du Brésil par moi-même.

Lina : Bonjour Erasmo, je suis heureuse de me rapprocher de toi. Comment vas-tu? Pourrais-tu parler un peu des effets de l'expérience de la danse sur toi, ta vie, ton corps, tes pensées, tes émotions ?

Erasmo : Ce fut une expérience incroyable! D'ailleurs, elle m'a beaucoup aidé à m'exprimer et aussi quand j'étais petit parce que j'avais un problème de déviation de ma colonne vertébrale.

- Quelle est la relation que tu peux faire entre la danse et les figures rupestres ?

- Comme je travaille actuellement dans la fabrique de céramique¹⁰ à dessiner des images rupestres sur les pièces, je vois beaucoup de scènes qui amènent à bien comprendre que la danse était plus qu'une façon de s'exprimer, elle était aussi un moyen d'intégration entre les individus de la tribu.

- Qu'est-ce que la danse a apporté à la vie, qu'est-ce qui est resté de l'expérience de 4 années à pratiquer la danse ? Quel est le souvenir le plus fort que tu as pu garder de ce temps-là ?

- En plus de la discipline, la façon de traiter les gens, de respecter les limites de mon corps. En fait, tous les souvenirs étaient frappants pour moi, mais un en particulier l'a été, quand je suis allé sur la scène de la Pedra Furada! Il était si bon de sentir le froid dans mon ventre.

- Que t'as fait le fait de danser sur la scène de la Pedra Furada dans le cadre du festival Interartes, pour un grand public, non seulement pour les gens qui sont venus de l'extérieur mais aussi pour la communauté, la famille et les amis ?

- C'était très bon! Excitant, inoubliable.

⁹ Les questions ont été postées via *Facebook* le 12.06.2016. Grâce à cette évolution sans frontière, un outil virtuel peut servir à reconnecter les gens. Je l'ai rencontré personnellement et il m'a fait comprendre que le fait d'être devenu père a changé sa vie.

¹⁰ Les figures rupestres sont devenues des motifs décoratifs sur les pièces de poterie, les murs des maisons, et ainsi ces images du passé imprègnent le présent, prolongeant l'identité des ancêtres dans la région. Ce qui aide à comprendre au moins l'importance du Parc en tant que patrimoine culturel de l'humanité, bien que la politique de villages des environs n'ait pas assumé sérieusement un travail conjoint. En contact avec les guides et les habitants, je pouvais sentir l'amour qu'ils ont pour ce lieu qui leur apporte la survie matérielle, comme la fabrique de poterie qui emploie 50 jeunes comme Erasmo. Il a fallu le long travail précédent pour changer la mentalité de survie basée sur la chasse et l'exploitation de la chaux.

- *Quel était ton sentiment quand tu as été obligé d'arrêter les cours de danse ? Quand le projet fut interrompu, cela t'a-t-il manqué ? As-tu continué à danser ? Si non, pourquoi ?*

- C'était très triste, je voulais continuer, mais ça n'a pas été possible. Mais sûrement s'il y avait de nouveau la danse pour reprendre les classes, je serai le premier à y être.

- *Merci, je t'embrasse, à bientôt.*

5. Entretien avec EDIVALDO LANDIM PAES

Élève de danse durant le projet *Pro-Arte FUMDHAM* de 200 à 2004.

Entretien par *Facebook*¹¹ – Traduit du portugais du Brésil par moi-même.

Lina : *Salut Edivaldinho [comme les gens l'appellent], quelle joie de me rapprocher de toi. Comment vas-tu? Pourrais-tu parler un peu des effets de l'expérience de la danse sur toi, ta vie, ton corps, tes pensées, tes émotions ?*

Edivaldo : La danse m'a fait beaucoup de bien, je ne pouvais exprimer mes sentiments que quand je dansais, c'était superbe ...

- *Comment connectais-tu ta danse avec les figures rupestres ?*

- À mon avis, les peintures sont le résultat de sentiments que les ancêtres ont peints.

- *Qu'est-ce qui reste en toi de l'expérience de 4 années à pratiquer la danse ? Quel est le souvenir le plus fort que tu as pu garder de ce temps-là ?*

- Ce qui demeure en moi c'est l'expérience d'avoir vécu de tels moments ! Ce qui pour moi était très important dans ma vie ! Mon souvenir le plus fort est celui de nos représentations, tous ont été ravis de notre travail, même les gens qui ont critiqué et qui à la fin sont venus rejoindre le groupe.

- *Que t'as fait le fait de danser sur la scène de la Pedra Furada dans le cadre du festival Interartes, pour un grand public, non seulement pour les gens qui sont venus de l'extérieur mais aussi pour la communauté, la famille et les amis ?*

- Danser en face de ce public était spectaculaire, voir la foule des gens qui nous reconnaissait et en même nous applaudissait.

- *Quel était ton sentiment quand les cours de danse se sont arrêtés ? La danse t'a-t-elle manqué ? As-tu continué à danser ? Si non, pourquoi ?*

- Quand j'appris que les classes finiraient j'étais beaucoup trop triste, parce que en plus d'être un apprentissage, la danse était aussi un plaisir pour nous tous ! Et je n'ai pas continué à danser parce que je suis allé tenter ma chance dans le football qui est aussi ma passion. Ça n'a pas fonctionné pour moi le football, alors j'ai trouvé une femme et on a commencé à construire une famille qui aujourd'hui est tout pour moi. Et aujourd'hui, mon professeure, conseillère, amie et mère Lina do Carmo me manque vraiment.

- *Ta grand-mère, Dona Teresina, m'a raconté que quand la danse a été interrompue tu étais si triste et tu disais que tu voulais venir me chercher en Allemagne, c'est vrai ?*

- Oui, quand j'ai entendu que vous ne reviendriez plus jamais. Jusqu'à aujourd'hui je lui dis que j'aurais dû vivre en Allemagne. Je n'oublierai jamais une fois sur mon vélo allant vers la

¹¹ Les questions ont été postées via *Facebook* le 09.06.2016.

maison et vous avec d'autres personnes vous avez filmé mes petites jambes en train de pédaler kkkkkk [rires]. Moi en avant et vous en arrière dans une voiture.

- *C'est bien de rappeler des choses qui nous font rire. Que penses-tu de la possibilité du retour de la danse ?*

- Très bien, car ici on a besoin de quelque chose pour les jeunes, parce que la majorité se trouve perdue dans l'alcool.

- *Et pourrais-tu aider à reconstruire un projet de danse ?*

- Ce que je pourrai faire je le ferai. Quand revenez-vous ici ? N'oubliez pas de m'apporter un exemplaire de votre livre.

- *Prépare-toi à danser à nouveau. Merci. A bientôt.*

- Peut-être mon fils arrivera où je n'ai pas pu arriver.

[J'ai rencontré Edivaldo en 2016, quand il m'a présenté sa jeune femme et son fils. Je suis allée le voir sur le terrain de foot. J'ai pu saluer, alors, beaucoup d'autres anciens élèves et j'ai observé une flamme dans les regards, flamme qui devait sûrement être allumée aussi dans le mien.]

III. Articles (notes de terrain)

Rencontre avec la communauté du Sítio do Mocó

Présentation des films sur le festival Interartes et les créations avec les anciens élèves du *Pro-Arte* FUMDHAM, notes de terrain, le 09/09/2016.



Fig. 185. La communauté du Sítio do Mocó, 2016. © LdoC.

De manière spontanée Marisa et moi avons fixé un rendez-vous sur la grande terrasse de la maison de l'ancienne école de la FUMDHAM¹². Située à l'entrée principale du Parc, aujourd'hui cet espace fonctionne comme un abri pour recevoir les groupes de chercheurs et de touristes. Ce lieu reste comme un espace de mémoire pour nous tous car c'était là qu'il y avait les cours de danse.

L'expérience qui s'inscrit au niveau individuel et collectif dessine une qualité de mémoire affective. Une qualité aussi identitaire du vivant qui n'est pas simplement un moment présent mais la fluidité d'une histoire qui contient le phénomène de la mémoire¹³.

En vue d'adoucir la singularité de ce moment de tension émotionnelle, le tiraillement entre passé et futur met en question mon rôle entre *l'image fossile* pour eux de l'artiste et la chercheuse actuelle. Nous avons d'abord échangé quelques mots par rapport aux grands moments du passé et à la raison d'être là de nouveau. Revenir est à la fois imprévisible et prévisible. L'imprévisibilité anime l'esprit d'un tel moment où le cheminement de mon étude prend en charge l'actualisation du passé dans le présent. Le fait de reconnecter la dimension du temps contient la présence et l'absence. Une dialectique très humaine s'installe pour résoudre de manière organique et rudimentaire ce qui n'a pas été clair sans avoir besoin d'un grand discours. Lorsqu'on se chargeait de voir les images (films) du passé, les sentiments et les sensations ont naturellement donné du

¹² Voir la Partie 1.

¹³ Une sorte de mémoire qu'Alain Berthoz renvoie à Husserl pour analyser la temporalité comme fruit de la conscience libre du temps objectif. Cette mémoire contient l'anticipation puisqu'elle est une « [...] reconstruction du passé distant et l'anticipation comme l'attente d'un futur possible. » [*Anticipation et Prédiction. Du geste au voyage mental*, ouvrage dirigé par Alain Berthoz et Claude Debru, Paris, Odile Duboc, 2015, p. 99].

poids pour évaluer les effets de l'art dans la vie au présent. Voir nos propres gestes, *fossiles étheriques* de nous-mêmes, donne une force objective pour resituer l'expérience de chacun.

Durant une recherche de terrain, il arrive des moments où *l'image donne passage à l'apprentissage*. Le but de cette rencontre a été de répondre au désir exprimé par tous (les anciens élèves, leurs parents, grands-parents et les enfants) de pouvoir regarder, plus de dix ans après, les images du festival et évidemment leurs présentations de danse. J'aspirais à vivre ce moment très touchant qui m'a pris par surprise. Lorsque nous ressentons quelque chose de précieux, nous nous accrochons fortement, nous pouvons ouvrir le cœur et partager avec les autres, ce que nous sommes capables de donner. Appelons gratitude ce moment de partager la richesse de l'expérience humaine vécue à travers la pratique de l'art.

Je n'arrivais pas à croire que tous ces gens viendraient. Mais ils étaient là avec leurs yeux réceptifs et étonnés. Sans formalité et avec grande simplicité, les films ont été montrés dans le petit moniteur de mon ordinateur, car c'était le seul moyen technique. La qualité d'attention qui s'installait est presque indescriptible. Parce qu'il y avait l'effort de chercher l'image, avec les yeux braqués, ils ont plongé dans la mémoire et ce n'est plus l'image qui importait mais le vécu. On pourrait traduire la force objective de la danse vis-à-vis de la subjectivité du regard hypnotisé par sa propre nature culturelle. C'est cela se reconnaître. Cette force qui modèle l'invisible, dynamise la mémoire de l'acteur pour lui faire ressentir à nouveau son action dans le monde. Quand la forme est aussi l'expression il n'y a pas de doute. Bien sûr qu'on peut ressaisir en nous-mêmes ce qui sculpte la forme de nos sentiments. Mais il manquera les mots pour verbaliser ce moment : se reconnaître soi-même et être reconnue comme objet observable. Quand on arrive à comprendre sans parole, s'installe l'atmosphère très physique du sentiment d'exister. C'est ça qui me frappe le plus dans l'art, c'est cette force de transcender les émotions dans la puissance d'agir. Dans cette rencontre il me semblait que l'expression s'engendrait toute seule.

La nouvelle génération d'enfants était ravie de voir leurs pères et mères en train de danser sur l'espace mythique pour eux, le site de la Pedra Furada. Émerge ainsi l'enthousiasme pour la danse, des fous rires. Les garçons ont commencé à exprimer leur désir de participer au cours de danse que je venais de réactiver durant cet épisode de terrain. « Qu'est-ce qu'il faut faire pour s'inscrire ? » me demande un petit garçon. Les filles qui venaient de découvrir la danse prirent la parole : « C'est que pour les filles », dirent-elles. Et j'ai interpellé doucement : « Mais non, les garçons sont bienvenus aussi ». À ce moment une question éclate dans l'ambiance très familiale, comme si c'était *la question* de tous les adultes présents : « Pourquoi vous n'êtes pas revenue ? Pourquoi tout ce qu'on a vécu est tombé en morceaux ? ». « Le plus important (leur ai-je dit) c'est pourquoi je suis là ».

Le plus important c'était de neutraliser le *gap* qui s'installait, entre passé présent, provoquant chez nous tous une épreuve émotionnelle. Il a fallu aussi guider l'énergie de nos sentiments vers le raisonnement dynamique qui inclue l'affection. C'est dans ce corps à corps que la fiabilité s'installe nourrissant ici notre *archéologie de l'expression*, où la proposition est amenée par le reflet du passé déjà présent, précipitant le futur. Par ce biais sensitif, le corps vivant crée lui-même le mouvement essentiel pour faire émerger des nouvelles pensées. Entre les mots c'est le geste qui articule un propos. C'est alors la danse qui nous montre qui nous sommes.

Cette rencontre symbolique exprime l'hypothèse d'un possible *retour au maintenant*, c'est-à-dire basé sur la reconnexion de la mémoire qui anticipe le passé prévoyant déjà le futur. *En cela, notre recherche d'une archéologie de l'expression considère que le geste constitue la charnière référentielle du voyage mental de l'être*. Le geste rempli du passé est l'engendreur du futur.

Comment l'épisode personnel peut-il délivrer la mémoire collective ? Dans ce cas, cette thèse repense et décrit les différents épisodes de terrains, les différentes rencontres avec les individus de cette communauté, tout cela signifie une mise à jour pour le processus de conception pédagogique d'une voie de création. D'une situation vécue par chacun se constitue un voyage moitié intérieur et moitié extérieur et extensif à l'environnement. Puisque l'engagement des anciens élèves a pu fouiller les sentiments du collectif, cela nous a permis d'avoir quelques réponses mais a suscité de nouvelles questions sur l'apprentissage devant notre propre visage virtuel. *L'image fouillée ou caressée à l'intérieur a pu transfigurer la mémoire vivante, serait-ce cela une archéologie de l'expression ?*

On peut résumer ainsi : *de l'imprévisible à l'apprentissage*. Mais pour bien faire face à l'imprévisible, il faut être muni de la conscience du temps car les événements sont fragiles. Je me voyais d'une part, par rapport au dispositif humain, les personnes avec qui j'ai partagé ma recherche et d'autre part, par rapport à moi-même. Le sujet se perçoit par sa propre conscience et aussi par la conscience d'autrui. Dans ce monde-là, je pouvais me voir dans le passé avec eux. Les gens de la communauté ne me voyaient pas comme une personne mais comme un *acte de danse*, un manifeste de transformation. Voilà mon ressenti. Et moi, je me voyais partie de la conscience d'un grand vécu dans lequel je vivais aussi mes transformations.

Dans ce QUI se transforme, on peut comprendre que chacun a suivi ses transformations. La danse n'était plus là durant mon absence mais les effets oui, ils ont continué à travailler la formation de nouveaux épisodes individuels. Le collectif est alors une forme-bloc des expériences. Il ne permet pas qu'on se sépare. Comme j'ai pu le percevoir dans cette rencontre les fils du passé ont tissé la trame du futur.

Au niveau culturel il y a quelque chose qui demeure parce que c'est biologique. C'est peut-être cela qui organise naturellement l'espace-temps. Les liens dérivent de cette bio-sympathie pour extrapoler la distance topologique. Or, la vérité centrale qui sortait de cette rencontre s'exprime tout simplement par la question : « Est-ce qu'il y aura un nouveau festival ? ».

Esthétique du paradoxe

(notes de terrain, le 09/09/2016)



Fig. 186. Panorama du Sítio do Mocó, en 2016. © LdoC.

J'ai remarqué tout de suite les changements dans le paysage global du Sítio do Mocó¹⁴. Par exemple, il n'y a plus la routine des femmes transportant de l'eau sur la tête. Car il y a de l'eau, même si elle ne sert pas à boire, mais suffisante pour faire pousser des arbres en face de chaque maison donnant du vert dans l'aridité du contexte social. On voit pousser aussi des murs devant leurs maisons, il y a de moins en moins de chaises sur le trottoir pour le plaisir de bavarder en plein l'air, regarder les étoiles. Les gens sont à l'intérieur, assis devant la télé. La physionomie du contexte social s'étend à plus de 120 familles, on le voit par les nouvelles maisons et d'autres en construction, des nouvelles petites rues improvisées. Chaque maison doit avoir une citerne pour la réserve de l'eau de la pluie. « La force de l'individu gagne du poids vis-à-vis de la force du collectif », m'a dit Beti (Elizabeth Salomé da Silva), la mère de Flávia, une ancienne élève qui n'habite plus là. D'ailleurs il y a toujours quelques élèves qui suivent le chemin traditionnel de l'émigration vers les grandes villes dans l'espoir de trouver une meilleure destinée.

Chaque jour j'avais droit à des rencontres plus intimes avec tel ou tel dans la communauté. J'écoutais avec discrétion divers points de vue sur les changements. Pour certains le progrès signifiait éprouver le bonheur matériel du modèle de vie de plus en plus confortable. D'autres parlaient avec frustration, une sorte de *Sehnsucht* ou regret du temps d'avant, ce temps-là d'une vie qu'Oveide m'expliquait : « Quand on allait tout en haut pour chercher de l'eau tout le jour dans les *caldeirões*¹⁵, c'était beau ! Et maintenant on se retrouve avec un peu de confort et trop de pression, il n'y a pas beaucoup de bonheur, je ne dors pas bien ».

Le symptôme du progrès est évident parmi d'autres, l'agitation des motos, des voitures, les portables dans les mains sans fonctionnement de l'internet, ça n'empêche pas les jeunes d'être présents sur *Facebook*, les travaux de pavage de la route principale abandonnée à la moitié¹⁶ et ainsi de suite. Mais à côté de l'idée de micro-progrès, l'espoir renait à chaque crise qui bouscule le futur du Parc national.

Cette fois par exemple, à mon arrivée il y avait un fort mouvement de grève qui a poussé les



Fig.187. Andréa sur la moto, une ancienne élève, Sítio do Mocó, 2016. © LdoC.

habitants de la région à lutter ensemble avec la FUMDHAM et ICMBio¹⁷ pour résoudre la question des ressources matérielles. Il y a aujourd'hui une conscience que le Parc est le moyen de survivre d'une grande partie des habitants. Le Parc était fermé officiellement pour la première fois. Il faut dire aussi que j'ai pu sentir dans les manifestations que ce n'était pas qu'une question d'argent mais également de l'affection identitaire. Heureusement, peu à peu il semble que les choses ont cheminé vers des solutions. Les articles dans la presse, télé et médias sociaux ont corroboré la pression politique.

¹⁴ Ce lieu est privilégié par la localisation entourée d'une harmonieuse formation rocheuse qui modèle la région archéologique de Serra Talhada, entrée principale du PNSC.

¹⁵ On peut traduire en français par chaudron, c'est le nom que l'on donne à une sorte de trou dans le rocher où s'accumule l'eau de la pluie, disons une piscine naturelle.

¹⁶ Une œuvre de la préfecture du village de Coronel Jose Dias à qui le Sítio do Mocó appartient.

¹⁷ Instituto Chico Mendes, organisation liée au Ministère de l'environnement [Ministério do Meio Ambiente – MMA, Brasil] responsable pour la protection écologique du Parc ensemble avec la FUMDHAM.



Fig. 188. Manifestation pro- Parc à São Raimundo Nanato, 2016.
© LdoC.

À l'image d'une montagne russe, les évènements sont toujours intenses au Brésil. Pourquoi serait-il différent dans le contexte rural de la Serra da Capivara ? Dernièrement, en 2016 et 2017, les Ministres de l'environnement et de la Culture ont visité le Parc apportant de nouvelles perspectives favorables pour stabiliser la situation de crise. On entend parler du projet d'un nouveau Musée de la Nature, qui, depuis 2017, est en construction. On évoque aussi la reprise d'un « festival » qui est fondé sur le souvenir laissé par le festival Interartes.

La conjoncture actuelle de la Serra da Capivara nécessite de toute urgence un concept de développement culturel proactif pour pouvoir faire l'interface entre l'ambition du progrès et la conscience de ce monde-là dans la crise globale de notre planète. Les enfants sont les graines du futur. Les jeunes se trouvent dans le trouble de ce temps de transitions complexes, les adultes cherchent comment vieillir en paix. Les ancêtres vivants de ces communautés qu'entourne le Parc portent en eux la sagesse du cœur *nordestino*. Ils sont les gardiens de la mémoire entre avant et après l'arrivée de l'élan scientifique de l'archéologie.

IV. Les cartes et une grille des sites archéologiques

Afin de donner une idée de la dimension géographique du *lieu-dispositif* de notre recherche, nous présentons dans les pages suivantes huit cartes des sites archéologiques qui donnent une vision générale de l'amplitude de ma recherche sur les sites visités, dans les différentes régions du Parc national Serra da Capivara. Les huit cartes offrent les données les plus actuelles publiées par la FUMDHAM¹⁸. Elles ont été élaborées pour permettre de s'orienter sur les circuits touristiques. Les sites qui ont fait l'objet de mes recherches sur le terrain sont signalés par une flèche pointillée indiquant ceux qui sont mentionnés dans les exposés ainsi que d'autres sites visités mais non signalés dans la thèse.

Je présente ensuite une grille listant l'ensemble des sites archéologiques visités dans chaque région du Parc et dans les environs, très éloignés. La grille donne notamment la référence des sites qui possèdent des peintures rupestres. J'ai visités plusieurs sites où il y a eu des travaux de fouille, sans présence de peintures et d'autres sites où les peintures sont très abîmées. Ils ne sont pas listés ici. Pour plus d'informations scientifiques en ce qui concerne l'immense travail archéologique, il faut s'adresser aux archives et au laboratoire de la FUMDHAM.

¹⁸ Cf. Elizabete Buco, *Turismo arqueológico – Archaeological tourism*, *op.cit.* p. 209.



Fig. 189. Carte 1. Région Serra Talhada (Circuit Sítio do Meio) – PNSC.

* Notons que le Sítio do Mocó se situe très près de l'entrée principale du Parc, où habite la communauté avec laquelle les activités de danse sont mises en évidence dans mes exposées.

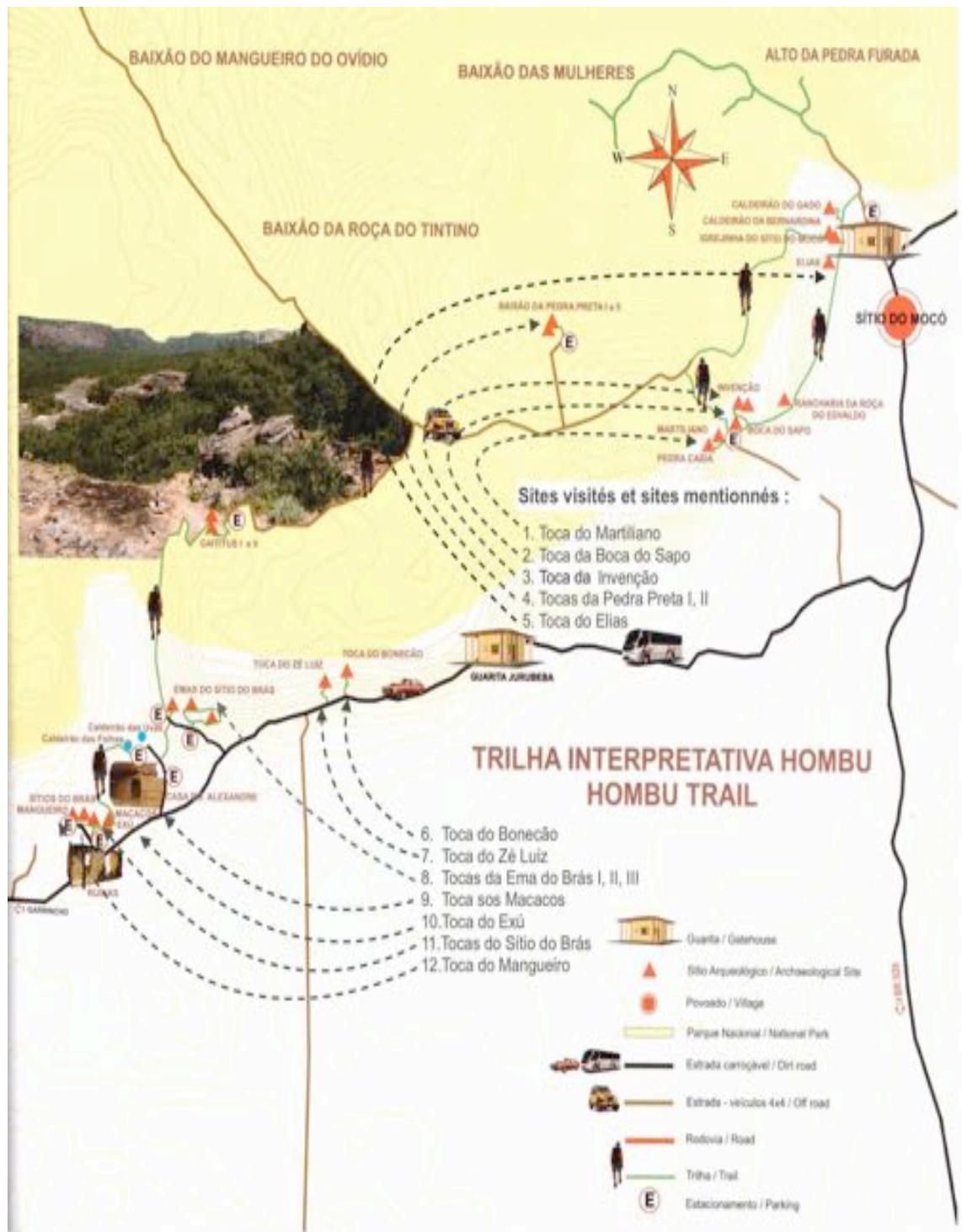


Fig. 190. Carte 2. Région Serra Talhada (Circuit Hombu) – PNSC.



Fig. 191. Carte 3. Région Serra Talhada (Circuit des Canoas) – PNSC.

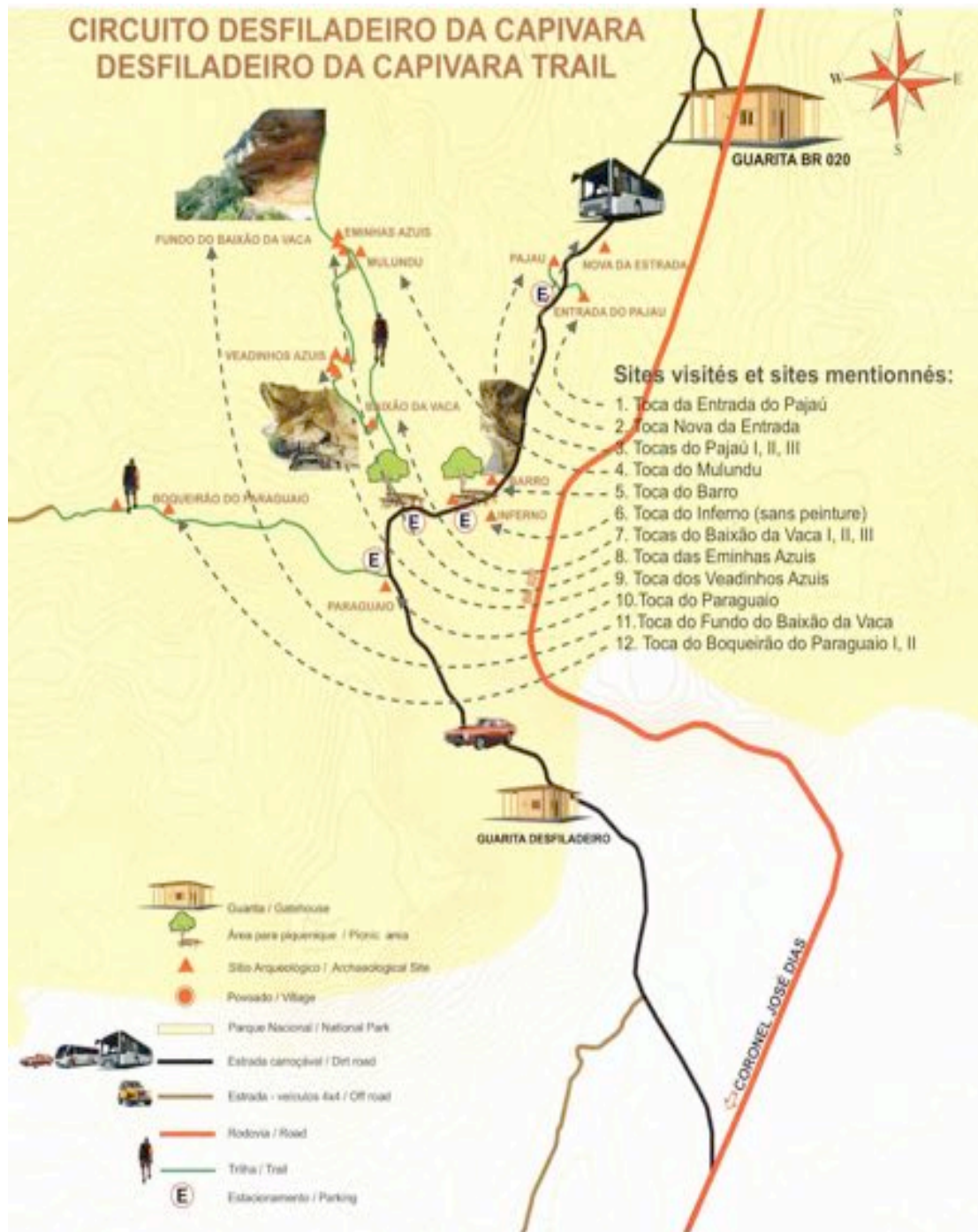


Fig. 192. Carte 4. Région du Desfiladeiro da Capivara – PNSC.



Fig. 193. Carte 5. Région Serra Branca (Circuit du Angical) – PNSC.



Fig. 194. Carte 6. Région Serra Branca – PNSC.

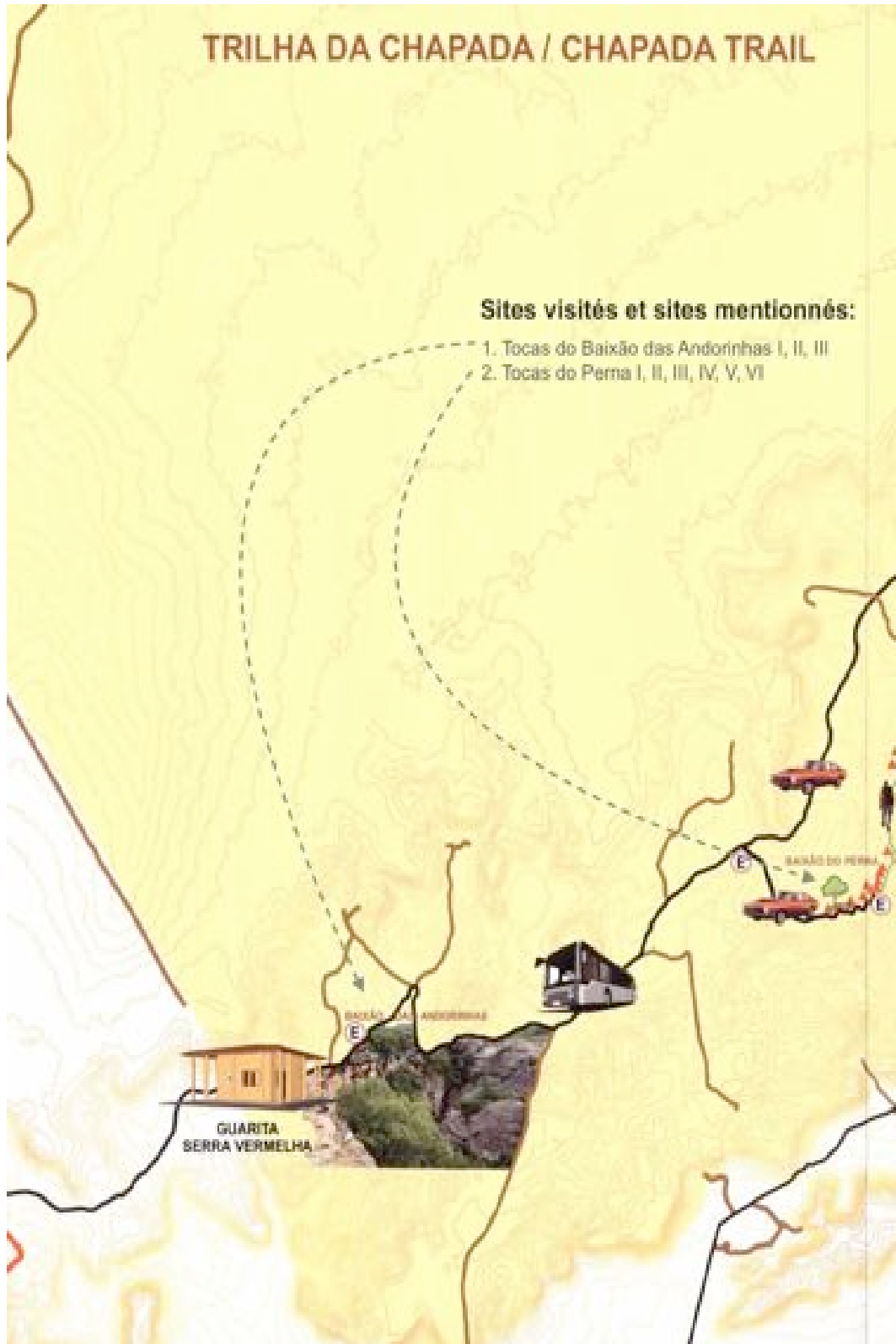


Fig. 195. Carte 7. Région Serra Vermelha, Baixão das Andorinhas – PNSC.

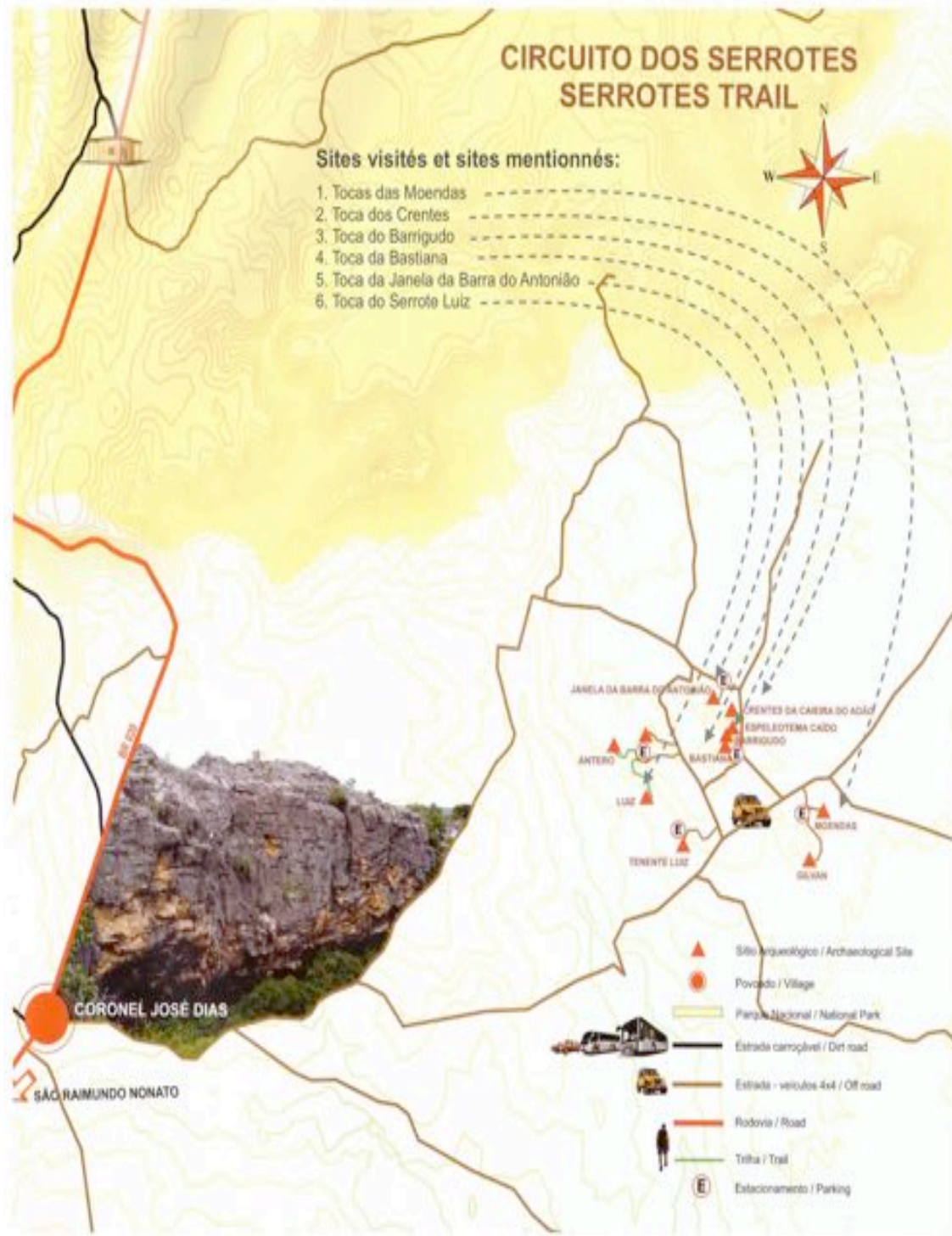


Fig. 196. Carte 8. Région des Serrotes, en dehors du Parc national Serra da Capivara–PNSC.

SITES ARCHÉOLOGIQUES

avec peintures ou/et gravures rupestres

(Sites visités, mentionnés sur les exposés)

Région du PNSC et les environs	Localisation	Année de visite	Numéros des figures
Baixão das Mulheres II (Toca do)	Serra Talhada	1996, 2001-04, 2016	Fig. 125
Boqueirão da Pedra Furada-BPF (Toca do)	Serra Talhada	1996, 2000-04, 2016-2017	Fig. 48, 54, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 133
Carlindo II (Toca do)	Serra Talhada	2001, 2016, 2017	Fig. 140, 169.
Caldeirão dos Rodrigues I (Toca do)	Serra Talhada	1996, 2016	Fig. 35, 36, 38, 39, 47, 131, 149.
Cima do Fundo do Boqueirão da Pedra Furada (Toca de)	Serra Talhada	2016	Fig. 21, 22
Dama (Toca da)	Serra Talhada (Region Jurubeba)	2003, 2016	Fig. 57
Ema do Sítio do Brás II (Toca da)	Serra Talhada (Region Jurubeba)	2003, 2016	Fig. 73, 74, 75, 141, 177.
Fumaça II (Toca da)	Serra Talhada	1996, 2000-04, 2016-2017	Fig. 45
Fundo do Boqueirão da Pedra Furada (Toca do)	Serra Talhada	2003, 2004, 2015, 2016	Image couverture
Gancho III (Toca do)	Serra Talhada (Region Jurubeba)	2002, 2015	Fig. 85, 86, 87, 88
Gancho I - II (Tocas do)	Serra Talhada (Region Jurubeba)	2002, 2015	Fig. 89, 90, 91, 92, 93, 94
Macaos (Toca dos)	Serra Talhada	2001, 2016	Fig. 132
Roca do Sítio do Bras I (Toca da) *peinture et gravure.	Serra Talhada (Region Jurubeba)	2002, 2016	Fig. 128, 129, 130
Sítio do Meio (Toca)	Serra Talhada	1996, 2002, 2015, 2016	Fig. 12, 145
Entrada do Pajau I (Toca da)	Desfilaeiro da Capivara	1996, 2002, 2016	Fig. 63, 64, 65
Entrada do Baixão da Vaca (Toca da)	Desfilaeiro da Capivara	1996, 2002, 2016	fig. 67, 68, 69, 70
Fundo do Baixão da Vaca II (Toca do)	Desfilaeiro da Capivara	1996, 2001, 2016	Fig. 71, 72
Inferno* (Toca do)	Desfilaeiro da Capivara	1996, 2001, 2017	Fig. 110, 111
Paraguaio (Toca do)	Desfilaeiro da Capivara	2002, 2016	Fig. 24, 25, 26, 27
Alto do Pinga do Boi I (Toca do)	Serra Branca (Region Angical)	2016, 2017	Fig. 139
Caboclinho (Toca do)	Serra Branca	2001, 2002, 2016	Fig. 103, 124.
Caboclo do Angical (Toca do)	Serra Branca (Region Angical)	2002	Fig. 50, 157.
Emas do Delmiro (Toca das)	Serra Branca (Region Angical)	2002, 2016	Fig. 99, 100, 101, 102
Extrema II (Toca da)	Serra Branca	2002, 2016	Fig. 29, 30, 31, 32, 33, 37
Inácio I (Toca do)	Serra Branca	2016	Fig. 51, 52, 53
Morcego (Toca do) *peinture et gravure.	Serra Branca (Region Angical)	2002, 2016	Fig. 61, 104, 105, 106, 107, 112
Veado (Toca do)	Serra Branca (Region Angical)	2001, 2002, 2016	Fig. 9
Vento (Toca do)	Serra Branca (Region Angical)	2002, 2003, 2016	Fig. 60, 143
Pinga do Boi (Toca do)	Serra Branca (Region Angical)	2016, 2017	Fig. 96, 97, 98, 142, 184.
Pinga do Tenente (Toca)	Serra Branca (Region Angical)	2002	Fig. 95, 126

Baixão das Andorinhas I (Toca do)	Serra Vermelha	São Raimundo Nonato	2016	Fig. 147, 148
Baixão do Perna II (Toca do)	Serra Vermelha	São Raimundo Nonato	1996, 2016	Fig. 114, 115, 116, 117
Baixão do Perna IV (Toca do)	Serra Vermelha	São Raimundo Nonato	1996, 2016	Fig. 118, 120, 121
Baixão do Perna III (Toca do)	Serra Vermelha	São Raimundo Nonato	1996, 2016	Fig. 122, 127.
João Pimenta dos Canoas (Toca do)	Serra Vermelha (evirons du PNSC)	São Raimundo Nonato	2016	Fig. 135, 136, 137, 138
Angelim do Barreirinho (Toca do)	Serra Talhada	Coronel José Dias	2016	Fig. 49
Janela do Barro do Antonião (Toca da)	Serrottes calcários /environs du PNSC	Coronel José Dias	2016	Fig. 13
Morro das Figuras do Angical II (Toca do)	Angical/ environs du PNSC	Brejo do Piauí	2002	Fig. 58
Salitre (Toca do)	environs du PNSC	São Raimundo Nonato	2004	Fig. 11, 62
Serrote da Bastiana (Toca do)	Serrottes calcários /environs du PNSC	Coronel José Dias	2002, 2016	Fig. 55

* Le site Toca do Inferno ne présente pas des peintures, en revanche ce site est mentionné dans les exposés, voir sur la partie 2, p. 224 en note 150 et p. 225 [fig. 110-111].

SITES ARCHEOLOGIQUES

avec peintures ou/et gravures rupestres
(Sites visités, non mentionnés dans les exposés)

Région du PNSC et les environs Localisation

Année de visite

Abóboras I (Toca das)	Serra Talhada (Région Jurubeba)	São Raimundo Nonato	2002, 2016
Abóboras II (Toca das)	Serra Talhada (Région Jurubeba)	São Raimundo Nonato	2002, 2016
Baixão das Mulheres I (Toca do)	Serra Talhada (Sítio do Mocó)	Coronel José Dias	1996, 2001, 2002, 2016
Baixão das Mulheres III (Toca do)	Serra Talhada (Sítio do Mocó)	Coronel José Dias	1996, 2001, 2002, 2016
Baixão da Pedra Preta I (Toca do)	Serra Talhada (Region Jurubeba)	Coronel José Dias	2002, 2016
Baixão da Pedra Preta II (Toca do)	Serra Talhada (Region Jurubeba)	Coronel José Dias	2002, 2016
Boca do Sapo (Toca da)	Serra Talhada (Region Jurubeba)	Coronel José Dias	2002, 2015, 2016
Bonecão (Toca do)	Serra Talhada (Region Jurubeba)	São Raimundo Nonato	2002, 2016
Boqueirão do Pedro Rodrigues (Toca do)	Serra Talhada	Coronel José Dias	2016
Cabaceiras (Toca das)	Serra Talhada	Coronel José Dias	2003, 2016
Caititu I (Toca do)	Serra Talhada	Coronel José Dias	2002, 2016
Caititu II (Toca do)	Serra Talhada	Coronel José Dias	2002, 2016
Caldeirão do Vilmar (Toca do)	Serra Talhada	Coronel José Dias	2016
Carlindo I (Toca do)	Serra Talhada	Coronel José Dias	2001, 2016, 2017
Carlindo III (Toca do)	Serra Talhada	Coronel José Dias	2001, 2016, 2017
Caldeirão dos Canoas I (Toca do)	Serra Talhada (Canoas)	Coronel José Dias	2002, 2016
Caldeirão dos Canoas II (Toca do)	Serra Talhada (Canoas)	Coronel José Dias	2002, 2016
Caldeirão dos Canoas III (Toca do)	Serra Talhada (Canoas)	Coronel José Dias	2002, 2016
Caldeirão do Vilmar (Toca do)	Serra Talhada	Coronel José Dias	2016
Cataúbas do Barreirinho (Toca das)	Serra Talhada	Coronel José Dias	2016
Coqueiros (Toca dos)	Serra Talhada (Sítio do Mocó)	Coronel José Dias	2002, 2016, 2017
Elias (Toca do)	Serra Talhada (Région Jurubeba)	Coronel José Dias	2016
Ema da Esperança (Toca da)	Serra Talhada	Coronel José Dias	2016
Ema do Sítio do Brás I (Toca da)	Serra Talhada (Région Jurubeba)	São Raimundo Nonato	2003, 2016

Entrada do Caldeirão dos Rodrigues (Toca da)	Serra Talhada	Coronel José Dias	1996, 2002, 2016
Exu da Jurubeba (Toca do)	Serra Talhada (Región Jurubeba)	São Raimundo Nonato	2002, 2016
Fumaça I (Toca da)	Serra Talhada	Coronel José Dias	1996, 2002, 2016
Fumaça III (Toca da)	Serra Talhada	Coronel José Dias	1996, 2002, 2016
Gameleira (Toca da)	Serra Talhada	São Raimundo Nonato	2002, 2016
Invenção (Toca da)	Serra Talhada (Région Jurubeba)	Coronel José Dias	2002, 2015, 2016
Macacos (Toca dos)	Serra Talhada (Région Jurubeba)	São Raimundo Nonato	2002, 2016
Mangueiro (Toca do)	Serra Talhada (Région Jurubeba)	São Raimundo Nonato	2002, 2016
Martiliano (Toca do)	Serra Talhada (Région Jurubeba)	Coronel José Dias	2002, 2015, 2016
Paredão do Pau D'arco (Toca do)	Serra Talhada	Coronel José Dias	2016
Roça do Clovis (Toca da)	Serra Talhada	Coronel José Dias	2016
Roça do Sítio do Brás I (Toca da)	Serra Talhada	Coronel José Dias	2002, 2016
Roça do Sítio do Brás III (Toca da)	Serra Talhada	Coronel José Dias	2002, 2016
Zé Luiz (Toca do)	Serra Talhada (Région Jurubeba)	São Raimundo Nonato	2002, 2016
Baixão da Vaca I (Toca do)	Desfiladeiro da Capivara	Coronel José Dias	1996, 2003, 2016
Baixão da Vaca II (Toca do)	Desfiladeiro da Capivara	Coronel José Dias	1996, 2003, 2016
Baixão da Vaca III (Toca do)	Desfiladeiro da Capivara	Coronel José Dias	1996, 2003, 2016
Barro (Toca do)	Desfiladeiro da Capivara	Coronel José Dias	1996, 2016
Boqueirão do Paraguai I (Toca do)	Desfiladeiro da Capivara	Coronel José Dias	1996, 2016
Boqueirão do Paraguai II (Toca do)	Desfiladeiro da Capivara	Coronel José Dias	1996, 2016
Deitado (Toca do)	Desfiladeiro da Capivara	Coronel José Dias	2016
Eminhas Azuis (Toca das)	Desfiladeiro da Capivara	Coronel José Dias	2016
Mulundu (Toca do)	Desfiladeiro da Capivara	Coronel José Dias	2016
Negunho Só (Toca do)	Desfiladeiro da Capivara	Coronel José Dias	2016
Nova da Estrada (Toca)	Desfiladeiro da Capivara	Coronel José Dias	2016
Pajau I (Toca do)	Desfiladeiro da Capivara	Coronel José Dias	1996, 2016
Pajau II (Toca do)	Desfiladeiro da Capivara	Coronel José Dias	1996, 2016
Pajau III (Toca do)	Desfiladeiro da Capivara	Coronel José Dias	1996, 2016
Pequena da Areia (Toca)	Desfiladeiro da Capivara	Coronel José Dias	2016

Saída (Toca da)			Coronel José Dias	2016
Veadinho Azul (Toca do)		Desfiladeiro da Capivara	Coronel José Dias	2016
Alto do Pinga do Boi II (Toca do)		Serra Branca	João Costa	2016
Alto do Pinga do Boi III (Toca do)		Serra Branca	João Costa	2016
Alto do Pinga do Boi IV (Toca do)		Serra Branca	João Costa	2016
Blocos Caídos (Toca dos)		Serra Branca	Brejo do Piauí	2016
Caboclo da Serra Branca (Toca do)		Serra Branca	João Costa	2002, 2016
Caldeirão da Vaca I (Toca do)		Serra Branca	Brejo do Piauí	2002, 2016
Caldeirão da Vaca II (Toca do)		Serra Branca	Brejo do Piauí	2002, 2016
Caldeirão dos Canoas I (Toca do)		Serra Branca	Coronel José Dias	2016
Caldeirão dos Canoas III (Toca do)		Serra Branca	Coronel José Dias	2016
Conflito (Toca do)		Serra Branca	Brejo do Piauí	2003
Extrema I (Toca da)		Serra Branca	Brejo do Piauí	2002, 2016
Igrejinha (Toca da)		Serra Branca	Brejo do Piauí	2016
Inácio I (Toca do)		Serra Branca	Brejo do Piauí	2016
Inácio II (Toca do)		Serra Branca	Brejo do Piauí	2016
Janela do Inácio (Toca da)		Serra Talhada	Coronel José Dias	2002, 2016
João Arsená (Toca do)		Serra Branca	Brejo do Piauí	2002, 2016
Velha Mulata (Toca da)		Serra Branca	Brejo do Piauí	2002, 2016
Mulungu I (Toca do)		Serra Branca	Brejo do Piauí	2002, 2016
Mulungu II (Toca do)		Serra Branca	Brejo do Piauí	2002, 2016
Mulungu III (Toca do)		Serra Branca	Brejo do Piauí	2002, 2016
Mulungu IV (Toca do)		Serra Branca	Brejo do Piauí	2002, 2016
Nilson do Boqueirão da Pedra Solta (Toca do)		Serra Branca	Brejo do Piauí	2003
Nova do Inharé (Toca)		Serra Branca	Brejo do Piauí	2002, 2016
Passagem (Toca da)		Serra Branca	Brejo do Piauí	2002, 2016
Pau Dóia (Toca do)		Serra Branca	Brejo do Piauí	2002, 2016
Pedra Solta da Serra Branca (Toca da) *peintures et gravures		Serra Branca	Coronel José Dias	2016
Pinhãozinho (Toca do)		Serra Branca	Brejo do Piauí	2016
Pica-Pau (Toca do)		Serra Branca	Brejo do Piauí	2002, 2016

Pinga da Escada (Toca do)	Serra Branca	João Costa	2002, 2016
Plínio (Toca do)	Serra Branca	Brejo do Piauí	2016
Salustiano (Toca do)	Serra Branca	Brejo do Piauí	2016
Sobradinho (Toca do)	Serra Branca	Brejo do Piauí	2016
Sol I (Toca do)	Serra Branca	Brejo do Piauí	2016
Sol II (Toca do)	Serra Branca	Brejo do Piauí	2016
Zé Ferreira (Toca do)	Serra Branca	Brejo do Piauí	2016
Baixão das Andorinhas II (Toca do)	Serra Vermelha	São Raimundo Nonato	2016
Baixão das Andorinhas III (Toca do)	Serra Vermelha	São Raimundo Nonato	2016
Baixão do Perna I (Toca do)	Serra Vermelha	São Raimundo Nonato	1996, 2016
Baixão do Perna V (Toca do)	Serra Vermelha	São Raimundo Nonato	1996, 2016
Baixão do Perna VI (Toca do)	Serra Vermelha	São Raimundo Nonato	1996, 2016
Cataúba do Barreirinho (Toca da)	Serra Talhada/environs du PNSC	Coronel José Dias	2016
Crentes (Toca dos) (peintures abîmées)	Serrottes calcários /environs du PNSC	Coronel José Dias	2016
Moendas (Toca das) (gravures)	Serrottes calcários /environs du PNSC	Coronel José Dias	2016
Morro das Figura do Angical I	Angical/ environs du PNSC	Brejo do Piauí	2002
Pedrinhas Pintadas (Toca das)	Baixa Grande /environs du PNSC	São Raimundo Nonato	2003
Serrote Luiz (Toca do) (peintures abîmées)	Serrottes calcários /environs du PNSC	Coronel José Dias	2016
Serrote do Julio (Toca do) (peintures abîmées)	Serrottes calcários /environs du PNSC	Coronel José Dias	2016
Barrigudo* (Toca do) (peintures abîmées)	Serrottes calcários /environs du PNSC	Coronel José Dias	2016

* Les sites mentionnés sont ceux qui ont été visités dans les différentes régions et dans les environs du PNSC.

* Les travaux de fouille dans la Toca do Barrigudo a pu retrouvé, entre autres, le squelette d'un Paresseux géant.

* Les localisations mentionnées ici sont basées sur la liste des registres de la FUMDHAM.

BIBLIOGRAPHIE

DICTIONNAIRES

- BONTE, Pierre et IZARD, Michel, *Dictionnaire d'ethnologie et d'anthropologie*, Paris, Quadrige/PUF, 2013.
- LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la Philosophie*, Paris, Quadrige/PUF, 2010.
- LE MOAL, Philippe, *Dictionnaire de la danse*, Larousse–Bordas/HER, 1999.
- RISCHBIETER, Henning, *Theater Lexikon*, Allemagne, Orell Füssli, 1983.
- ROBERT, Paul, *Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1990.
- SCHMIDT, Heinrich, *Philosophisches Wörterbuch*, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1978.
- TAYLOR, John Russell, *The Penguin dictionary of Theatre*, New York [U.S.A.], Penguin Books Ltd, 1978.
- TRUSSLER, Simon, *The Oxford Companion of the Theatre*, ouvrage coll. dirigé par Simon Trussler, Oxford, New York, Toronto, Melbourne, Phyllis Hartnoll 4th Edition, Oxford University Press, 1983.

OUVRAGES GENERAUX

- BAITELLO JUNIOR, Norval, *O animal que parou os relógios. Ensaios sobre comunicação, cultura e mídia*, São Paulo (Brasil), Anna Blume, 1999.
- BALZAC, Honoré de, *Théorie de la démarche*, Free Édition, [en ligne], archive disponible en version électronique, eBooksLib.com, 2001-2002.
- BARTHES, Roland, *Écrits sur le Théâtre*, Paris, éd. du Seuil, 2002.
- _ *Le degré zéro de l'écriture ; suivi de Nouveaux essais critiques* [1953], Paris, Seuil, 1973.
- BAUDELAIRE, Charles, *Écrits esthétiques*, avec une préface de Jean-Christophe Bailly, Paris, Union Générale d'éditeurs, 1986.
- _ « Palimpseste », in *Les Paradis artificiels*, in *Œuvres complètes*, tome I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard NRF, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, pp. 505-506.
- BENNET, John G., *Deeper Man*, Great Britain, A.G.E. Blake, 1985.
- BENNET, Elizabeth et John G., *Des Idiots à Paris. Quelques mois avec Gurdjieff à Paris*, [Journaux, 1949], Paris, Georg Éditeur, 1993.
- CAMPBELL, Joseph, *Die Kraft der Mythen : Bilder der Seele im Leben des Menschen*, titre originel *The power of Myth*, Zürich/München, Artemis & Winkler Verlag, 1994.
- _ *As transformações do mito através do tempo*, Trad. par Heloysa de Lima Dantas, São Paulo (Brasil), Cultrix, 1990.
- CHACOUX, Sophie Angeli, *Ficelles de marin : Avec les moyens du bord, trucs et astuces*, La Rochelle, La Découverte (version e-book), 2012.
- DUFET, Michel, JIANOU, Ionel, *Bourdelle*, Paris, Arted, 1970.
- DUFET, Michel et AVELINE, Claude, *Bourdelle et la danse – Isadora et Nijinsky*, Paris, Arted, 1979.

- GURDJIEFF, George Ivanovich, *Gurdjieff parle à ses élèves, 1917-1931*, Paris, Rocher, 1995.
- _ *Récits de Belzébuth à son petit-fils – Critique objectivement impartiale de la vie des hommes*, Paris, Rocher, 1976. [En ligne] disponible sur : <http://www.histoireebook.com/index.php?post/Gurdjieff-Georges-Recits-de-Belzebuth-a-son-petit-fils-Tome-1> [Consulté le 03.11.2017].
- _ *La vie n'est réelle que lorsque « Je suis », Paris, Rocher [1983], 2010. [Première publication en version anglaise à New York, sous le titre *Life is real only then, when « I AM », Triangle Editions, 1973].**
- HEMENWAY, Priya, *Le Code Secret. La formule mystérieuse qui régit les arts, la nature et les sciences*, Cologne (Allemagne), Evergreen GmbH, 2008.
- HESSENBRUCH, Louise-Marie, « Comment le primitivisme a gagné Paris », in *Picasso Primitif, éd. Musée du Quai Branly Jacques Chirac-Beaux Arts*, 2017.
- HUGO, Victor, *L'Homme qui rit* [1869], livre IV. « La cave pénale », chap. I. « La Tentation de Saint Gwynplaine », p. 399. Version-PDF.
[En ligne] disponible sur http://www.bibebook.com/files/ebook/libre/V2/hugo_victor_-_l_homme_qui_rit.pdf [Consulté le 16.02.2016].
- KANDINSKY, Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, France, Denoël, 1989.
- _ *Point et ligne sur plan*, Paris, Folio, 1991.
- KRISHNAMURTI, Jiddu, *Le sens du bonheur*, Trad. de l'anglais par Colette Joyeux, Paris, Stock, 2007.
- LANNES, Henriette, *Retour à maintenant*, Lyon, Tournadieu, 2008.
- LOYRETTE, Henri, *Degas « Je voudrais être illustre et inconnu », Paris, Gallimard/Réunion des musées nationaux – Grand Palais*, 2012.
- MORGAN, Charles, *Le fleuve étincelant*, pièce en trois actes précédée d'un avant-propos et d'un Essai *Sur l'unité de l'Esprit*. Traduction en français par Germaine Delamain, Paris, Stock, 1969.
- NICOLESCU, Basarab, *René Daumal et l'enseignement de Gurdjieff. Études, correspondances et documents inédits*, sous la direction de Basarab Nicolescou, en collaboration avec Ana Maria Wangeman, Claude Auger, Patrik Décant, Jean Pian, Paris, Le Bois d'Orion, 2015.
- OSTROWER, Fayga, *Criatividade e processos de criação*, Petrópolis, Vozes, [13a. Edição], 1999.
- _ *A Sensibilidade do Intelecto*, Rio de Janeiro, Campus, 1998.
- PORZIO, Domenico et VALSECCHI, Marco, *Understanding Picasso*, New York, Newsweek Books, 1974.
- RAMOS, Graciliano, *Vies Arides, traduction en français par Mathieu Dosse*, Paris, Chandeigne, 2014.
- RAVINDRA, Ravi, *Heart without Measure – Gurdjieff Work with Madame de Salzman*, Canada, Moring Light Press, 2004.
- RAY, Alain, VERDIER, Fabienne, *Polyphonies. Formes sensibles du langage et de la peinture*, Paris, Michel Albin, 2017.
- RUBIN, William, *Le Primitivisme dans l'art du XXe siècle*, voll. I, II, Paris, Flammarion, 1992.
- SALZMANN, Jeanne de, *The Reality of Being*, Boston, Shambhala Publications, 2010.
- SCHLEUNING, Peter, *Johann Sebastian Bach "Kunst der Fugue". Ideologien – Entstehung – Analyse*, Kassel-Basel, Bärenreiter Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 1993.
- SCHURÉ, Édouard, *Les Grands Initiés*, Saint-Amand Montrond (France), Pocket Spiritualité, 2010.
- TODOROV, Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme 2. Poétique* [1968], Paris, Seuil, 1973.

- TRIOLET, Elsa, *Roses à crédit – L'âge de Nylon – Tome 1* [1959], Paris, Folio, 1980.
- VERNE, Jules, *Voyage au centre de la terre* [1865], Paris, Bibliothèque d'Éducation & Récréation J. Hetzel, 2017.
- VEZIN, Annette et Luc, *Kandinsky et le Cavalier Bleu*, Paris, Pierre Terrail, 1991.
- WEIL, Simone, *La pesanteur de la grâce* [1948], Paris, Plon, 1962.
- _ *Attente de Dieu* [1950], Paris, Albin Michel, 2016.

ARCHÉOLOGIE, HISTOIRE

- ABELLARD, Alain, LIMA, Pedro, « Lascaux est une grotte qui vous marque et qui vous étonne à chaque visite », entretien avec Yves Coppens, in *Le Monde-Hors-Série : Les Merveilles de Lascaux. Du chef-d'œuvre à la réplique intégrale*, mars-mai 2017, pp. 6-11.
- ANATI, Emmanuel, *40.000 ans d'Art contemporain. Aux origines de l'Europe*, ouvrage collectif, Italie, Del Centro, 2003.
- _ « Les grandes étapes de l'évolution de l'art préhistorique » in *Le Beau, L'art et l'homme: Émergence du sens de l'esthétique*, ouvrage collectif dirigé par Henry de Lumley, Paris, CNRS Éditions, version ebook-2014, p. 1592.
- BASTOS, Solange, *O Paraíso é no Piauí. A descoberta de Niède Guidon*, Rio de Janeiro, Família Bastos, 2010.
- BATISTE, Roger et LEROI-GOURHAN, André, *Le Geste et la Parole*, T. I : *Technique et Langage* ; T. II : *La Mémoire et les Rythmes*, in *Annales*, in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 22^e année, N. 3, 1967, pp. 664-667.
- BUCO, Cristiane de Andrade, *Arqueologia do Movimento. Relações entre Arte Rupestre, Arqueologia e Meio Ambiente, da Pré-história aos dias atuais, no Vale da Serra Branca. Piauí, Brasil*, [Thèse doctorale] Universidade de Três-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, Portugal, 2012.
- _ « Análise de um vestígio musical. A Flauta da toca da Extrema II », in « Notas sobre a Pré-história do Parque Nacional Serra da Capivara », in *FUNDAMENTOS*, São Raimundo Nonato (Piauí-Brasil), FUMDHAM, 2002, pp. 129-161.
- BUCO, Elizabete, *Turismo arqueológico. Região do Parque Nacional Serra da Capivara – Archeological tourism. Serra da Capivara National Park Region*, Piauí, FUMDHAM, 2013.
- CLOTTE, Jean et DUBEY-PATHAK, Meenakshi, « Inde », in *L'Art de la Préhistoire*, ouvrage collectif sous la direction de Carole Fritz, comité éditorial: Gilles Tosello, Michel Babaza, Geneviève Pinçon, Paris, Citadelles & Mazenod, 2017.
- GUIDON, Niède, *L'Art Rupestre du Piauí dans le Contexte Sud-américain. Une première proposition concernant méthodes et terminologie*. Thèse de Doctorat d'Etat, Université Paris I, Panthéon Sorbonne, 1983.
- _ *Peintures préhistoriques du Brésil - L'art rupestre du Piauí*, Paris, ERC, 1991.
- GUIDON, Niède, MARTINS, Gabriela, PESSIS, Anne-Marie, *Os Biomas e as sociedades humanas na pré-história da Região do Parque Nacional Serra da Capivara, Brasil*, [Vol. II A-B], São Paulo, A&G Comunicação, 2014.
- HUIZINGA, Johan, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1988.
- LIMA, Pedro, « Fac-similé en cinq étapes », entretien avec Valérie Mathias, in *Le Monde-Hors-Série : Les Merveilles de Lascaux. Du chef-d'œuvre à la réplique intégrale*, mars-mai 2017, pp. 56-65.

- LORBLANCHET, Michel, *Les origines de l'art*, Paris, Le Pommier, 2017.
- LUMLEY, Henry de, *L'Homme premier – Préhistoire, évolution et culture*, Paris, Odile Jacob, 2000.
- _ *Le Beau, l'Art et l'Homme. Émergence du sens de la l'esthétique*, Paris, CNRS Éditions, version ebook-2014.
- NOAH HARARI, Yuval, *Sapiens – Une brève histoire de l'humanité*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Albin Michel, 2015.
- _ *Homo deus. Une brève histoire de l'avenir*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Albin Michel, 2017.
- OLIVIER, Laurent, *Le sombre abîme du temps*, Paris, Seuil, 2008.
- PESSIS, Anne-Marie, *Imagens da Préhistória. Images de la Préhistoire*, Piauí (Brasil), FUMDHAM /Petrobrás, 2003.
- _ *L'Art Rupestre Préhistorique: les premiers registres de la mise en scène*, Thèse de Doctorat d'État, Université Paris X – Nanterre, 1987.
- PICQ, Pascal, *Au commencement était l'homme: De Toumaï à Cro-Magnon*, Paris, Odile Jacob, 2003.
- RICHARD, Lionel, *Arts premiers. L'Évolution d'un regard*, Paris, Chêne, coll. L'aventure de l'art, 2005.
- RUBIN, William, *Le Primitivisme dans l'art du XXème siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal*, tome I et II, (ouvrage collectif), Paris, Flammarion, 2000.
- RUYER, Raymond, *L'animal, l'homme, la fonction symbolique*, Paris, Gallimard, 1964.

ANTHROPOLOGIE ET SOCIOLOGIE

- ALBERT, Bruce, KOPENAWA, Davi, *La chute du ciel. Paroles d'un chaman yanomami*, Paris, Terre humaine/Plon, 2010.
- BLANC, Dominique, « *Analogisme – Le monde est enchevêtré* », in *Fabrique des images, Connaissance des Arts* n°437 – Musée du quai Branly – Là où dialoguent les cultures, 2010.
- BONNEUIL, Christophe, HACHE, Émilie, *De l'univers clos au monde infini*, [textes réunis et présentés par les auteurs], Bellevaux (France), Dehors, 2014.
- DARWIN, Charles, *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux*, traduit de l'anglais par Samuel Pozzi et René Benoit, Paris, C. Henwald Libraire-éditeur, 1890. Version PDF, [en ligne]. http://darwinonline.org.uk/converted/pdf/1890_ExpressionFrench_F1186.pdf [Consulté le 27.12.2016].
- DE CASTRO, Eduardo Viveiros, *Metafísicas Canibais*, São Paulo, Cosac Naify, 2015.
- DESCOLA, Philippe, *La composition des Mondes*, Paris, Flammarion, 2014.
- _ *Par-delà de la nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.
- ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères* [1957], Paris, Gallimard, 2013.
- FRIEDBERG, Claudine, « *Unité et identité de l'Homme: nouveaux regards* », in *Natures Sciences Sociétés*, 4/2004 [Vol. 12], pp. 434-438.
- GOFFMAN, Erving, *La présentation de soi. La mise en scène de la vie quotidienne* [1959], traduit de l'anglais par Alain Accardo, Paris, coll. Le sens commun, Editions de Minuit, 1973.

- Hall T., Edward, *La dimension cachée [Hidden dimension]*, Paris, Seuil, 1971.
- HALLOY, Arnold, « Un anthropologue en transe. Du corps comme outil d'investigation ethnographique », in *Corps, Performance, religion. Etudes anthropologiques offertes à Philippe Jaspers*, Collectif Joël Noret et Pierre Petit, Paris, Editions Publibook, 2006, pp. 87-115.
- HESSENBRUCH, Louise-Marie, « Comment le primitivisme a gagné Paris », in *Picasso Primitif au Musée du Quai Branly, Beaux Arts*, 2017.
- JOUSSE, Marcel, *L'anthropologie du geste*, tome 1, Paris, Gallimard, 1974.
- LAPLANTINE, François, NOUSS, Alexis, *Le Métissage*, Paris, Téraèdre, coll. [Ré] Édition, 2008.
- LE BRETON, David, *L'adieu au corps*, Paris, Métailié, 2013.
- LENCLUD, Gérard, « La tradition n'est plus ce qu'elle était », in *Terrain*, N° 9, 1987, [en ligne], disponible sur : <http://terrain.revues.org/3195> [Consulté le 03.11.2017].
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Regarder, écouter, lire*, Plon, 1993.
- _ *Tristes tropiques* [1955], Paris, Plon, 1984.
- MAUSS, Marcel, « Les techniques du corps », in *Sociologie et anthropologie* [1950], introduction de Claude Lévi-Strauss « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss » Paris, Quadrige/PUF 13e éd., 2013, pp. 365-384.
- _ *Essai sur le don. Formes et raison de l'échange dans les sociétés archaïque*, Paris, Quadrige/PUF, 2016.
- MORIN, Edgar, *Le paradigme perdu : la nature humaine*, Paris, Seuil, 1979.
- _ *La méthode - I. La nature de la nature*, Paris, Seuil, 1981.
- RUYER, Raymond, *L'animal, l'homme, la fonction symbolique*, Gallimard, 1964, p. 3. Version électronique, [en ligne], disponible sur : https://monoskop.org/images/5/5d/Ruyer_Raymond_L_Animal_l_homme_la_fonction_symbolique_1964.pdf [Consulté le 16.11.2016].
- SIENAERT, Edgard, *Au commencement était le Mimisme : essai de lecture globale des cours de Marcel Jousse*, Paris, Association Marcel Jousse, 2014.
- VERGER, Pierre F., *Orisha. Les Dieux Yoruba en Afrique et au Nouveau Monde*, édition originale brésilienne : *Orixás. Deuses iorubás na África e no Novo Mundo* [1981], Paris, A. M. Métailié, 1982.

PHILOSOPHIE et ESTHÉTIQUE

- BACHELARD, Gaston, *L'intuition de l'instant*, France, Gonthier, 1932.
- _ *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943.
- _ *Le droit de rêver*, Paris, Presse Universitaire de France, 1973.
- _ *La terre et la rêverie du repos* [1948], Paris, Corti, 1982. Version électronique PDF [en ligne], disponible sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/terre_et_reveries_du_repos/terre_et_reveries_du_repos.pdf [Consulté le 03.10.2016].
- _ *La poésie de l'espace*, Paris, Quadrige/PUF, 1984.
- _ *L'eau et le rêve. Essai sur l'imagination de la matière*, Mayenne (France), Librairie José Corti, 1984.
- BATAILLE, Georges, *La Peinture Préhistorique – Lascaux ou la naissance de l'art* [1955], Genève, Skira/Flammarion, coll. Les grands siècles de la peinture, 1980.

- BENJAMIN, Walter, *Œuvres – Tome I*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2014.
- BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience* [1888], Paris, Presses Universitaires de France, Quadrige/PUF, 2013.
- _ *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* [1896], Paris, Flammarion, 2012.
- _ *L'évolution créatrice* [1907], Paris, Quadrige/PUF, 10e édition 2006
- _ *La pensée et le mouvant – Essais et conférences* [1934], sous la direction de Frédéric Worms Paris, Quadrige/PUF, 2009.
- _ *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Vendôme, Presses Universitaires de France, 1978.
- CANY, Bruno, POULAIN, Jacques, *L'Art comme figure du bonheur. Traversées transculturelles*, Paris, Hermann, 2016.
- CONDILLAC, Étienne Bonnot, *Traité des sensations – Traité des animaux* [1754], Paris, Fayard, 1984.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux* [1980], Paris, Les Éd. de Minuit, coll. « Critique », 2013.
- DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition* [1968], Paris, Epiméthée/ PUF, 2015.
- _ *Spinoza et le problème de l'expression* [1968], Paris, Les Éd. de Minuit, 2002.
- _ *Logique du sens* [1969], Paris, Les Éd. de Minuit, coll. « Critique », 2015.
- _ *L'image-mouvement. Cinéma I*, Paris, Les Éd. de Minuit, coll. « Critique », 1983.
- _ *Le Plé. Leibniz et le baroque* [1988], Paris, Les Éd. de Minuit, coll. « Critique », 2014.
- DERRIDA, Jacques, *Trace et archive, image et art. Suivi de Hommage à Jaques Derrida par Daniel Bounoux et Bernard Stiegler*, Paris, INA, 2014.
- DEWEY, John, *A arte como experiência*, São Paulo, Martins Pontes, 2012.
- DIDI-HUBERMANN, Georges, *Gestes d'air et de pierre (corps, parole, souffle, image)*, Paris, De Minuit, 2016.
- _ *Le danseur des solitudes*, Paris, Éd. de Minuit, 2010.
- DÜRCKHEIM, Karlfried Graf, *Hara, le centre vital de l'homme*, Paris, Le Courrier du livre, 1974.
- FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir* [1969], Paris Gallimard, 2012.
- _ *Surveiller et punir* [1975], Paris, Gallimard, 2016.
- _ *Le Corps Utopique – Les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009.
- GUATTARI, Félix, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989.
- HOBBS, Thomas, *Léviathan. Matière, forme et puissance de l'État chrétien et civil* [1651], partie I : De l'homme, chap. II : « De l'imagination », traduction, introduction, notes par Gérard Mairet, Paris, Gallimard, coll. Folio/Essai, 2017.
- HUSSERL, Edmund, *La terre ne se meut pas*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989.
- JULIEN, François, *L'écart et l'entre. Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*, Paris, Galilée, 2012.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure* [1781, 1787], Paris, Flammarion, 2002.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception* [1945], Paris, Gallimard, 2013.
- _ *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques* [1946], Paris, Verdier, 2014.
- _ *Le visible et l'invisible* [1964], Paris, Gallimard, 2006.

MEYER, François, *Pour connaître la pensée de Bergson*, Suisse, une collection distribuée par le Cercle du Bibliophile, 1970.

MOCAN, Raluca, « Perception et conflits fondateurs chez Husserl (1) ». Université Paris-Est Créteil, EA L.I.S, publié le 12.12.2011. [En ligne], disponible sur : [http://www.implications-philosophiques.org/langage-et-esthetique/implications-de-la-perception/perception-et-conflits-fondateurs-chez-husserl-1/#_ftn5 [Consulté le 09.12.2016].

NIETSCHE, Friedrich, *La naissance de la Tragédie à partir de l'esprit de la musique* [1949], [*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872] traduit de l'allemand par Geneviève Bianquis, Paris, Gallimard, 1985.

_ « Explications mystiques », livre troisième : L'aphorisme 126 : in *Le Gai savoir*, (« *La Gaya Scienza* » 1882), in *Œuvres complètes*, vol. 8, pp. 161-229. Traduit de l'allemand par Henri Albert, Paris, Société du Mercure de France, 1901.

_ « Mystische Erklärungen », drittes buch : Aphorismus 126 : in « Die fröhliche Wissenschaft ('la gaya scienza') », in *Sämtliche Werk Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Herausgaben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari Band 3, pp. 343-519, München, DVT Verlag, 1980.

_ « La question de la compréhension » livre cinquième : Nous qui Sommes sans crainte, §381, in *Œuvres complètes* vol. 8, pp. 299-387. Éd. électronique imprimable [en ligne], disponible sur : https://fr.wikisource.org/w/index.php?title=Le_Gai_Savoir/ [Consulté le 07.03.2017].

_ « Zum Frage der Verständlichkeit » fünftes Buch : Wir Furchtlosen, § 381, in *Sämtliche Werk Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Herausgaben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari Band 3, pp. 574-651. München, DVT Verlag, 1980.

_ *Ainsi Parlait Zarathoustra. Un livre pour tous et pour personne*, [*Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, publié entre 1883-1885], traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Le Livre de Poche/Librairie Générale Française, 1983.

_ *Par-delà le bien et le mal. Prélude d'une philosophie de l'avenir*, [*Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*, 1886], traduit de l'allemand par Henri Albert, Paris, Broché, Chap. I, 2014.

SPINOZA, Baruch, *Éthique – Œuvres III* [1677], traduction et notes par Charles Appuhn, [1965], Paris, Flammarion, 2015.

VALÉRY, Paul, *Philosophie de la Danse* [1936], Paris, Allia, 2017.

_ *Eupalinos ou l'Architecte. L'Âme et la danse. Dialogue de l'arbre* [1943], Paris, Gallimard, 1970.

PSYCHOLOGIE, NEUROSCIENCES COGNITIVES

ANDRIEU, Bernard, *Sentir son corps vivant. Émersiologie I*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2016.

BERTHOZ, Alain, *La simplicité*, Paris, Odile Jacob, 2009.

_ *Le sens du mouvement*, France, Odile Jacob, 2013.

_ « Regard, Attention et Intention », [en ligne], disponible sur : http://www.college-de-france.fr/media/alain-berthoz/UPL17175_UPL9798_res0304berthoz.pdf [Consulté le 20.04.2017].

_ « Physiologie de la perception de l'action », Collège de France. [En ligne], disponible sur : <https://www.college-de-france.fr/site/college/err404.htm> [Consulté le 12.11.2016].

BERTHOZ, Alain, DEBRU, Claude, *Anticipation et Prédiction. Du geste au voyage mental*, Paris, Odile Duboc, 2015.

- BERTHOZ, Alain et JORLAND, Gérard, *L'Empathie*, Paris, Odile Jacob, 2004.
- CHAPOUTHIER, Georges, *Biologie de la mémoire*, Paris, Odile Jacob, 2006.
- DAMASIO, Antonio, *Spinoza avait raison, joie et tristesse, le cerveau des émotions*, Paris, Odile Jacob, 2012.
- _ *A Estranha ordem das coisas. A vida, os sentimentos e as culturas*, Lisboa, Temas e debates/Círculo de leitores, 2017.
- FREUD, Sigmund, *Sur le rêve*, traduit de l'allemand par Cornélius Hein. Dossier et notes réalisés par François Legrand, Paris, Folio/philosophie, 2014.
- GIRARD, Mathieu F., « Du sens des sens, d'Erwin Straus ; l'étude sur la singularité et la possibilité d'unification », Bruxelles, Academia.edu. [En ligne] disponible sur : https://www.academia.edu/487751/Du_sens_des_sens_dErwin_Straus_études_sur_la_singularité_et_la_possibilité_de_lunification [Consulté le 17.02.2016].
- JUNG, Carl, *L'homme à la découverte de son âme*, Paris, Payot, 1977.
- KELEMAN, Stanley, *Anatomia Emocional : a estrutura da experiência*, [Emotional Anatomy – The structure of Experience], traduit de l'anglais par Myrthes Suplicy Vieira, São Paulo (Brasil), Summus Editorial, 1992.
- _ *Mito e Corpo, uma conversa com Joseph Campbell*, [Myth & the body : A colloquy with Joseph Campbell], traduit de l'anglais par Denise Maria Bolanho, São Paulo (Brasil), Summus Editorial, 2001.
- _ *Realidade somática : experiência corporal e verdade emocional*, traduit de l'anglais par Myrthes Suplicy Vieira, São Paulo (Brasil), Summus Editorial, 1994.
- MATURANA, Humberto, *Cognição, Ciência e Vida Cotidiana*, direction et traduction par Cristina Magro et Victor Paredes, Belo Horizonte (Brasil), Editora UFMG, 2001.
- MATURANA, Humberto, VARELA, Francisco, *De máquinas y seres vivos ; una teoría sobre la organización biológica*, Santiago (Chile), Editorial Universitaria, 1972.
- OUGHOURLIAN, Jean-Michel, *Notre troisième Cerveau*, Paris, Albin Michel, 2013.
- ROSCH, Eleanor, THOMPSON, Evan et VARELA, Francisco, *L'inscription Corporelle de l'Esprit, Sciences cognitives et expérience humaine*, Paris, Seuil, 1993.
- STRAUS, Erwin, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, [Vom Sinn der Sinne, 1935], traduit de l'allemand par Georges Thinès et Jean-Pierre Legrand, Grenoble, Jérôme Million, 2000.
- _ « Les formes du spatial. Leur signification pour la motricité et la perception », titre original : « Die Formen des Räumlichen [1930] » traduit de l'allemand par Michèle Gennart, in *Figures de la subjectivité, Approches phénoménologiques et psychiatriques*, édité par Jean-François Courtine, Paris, Éditions du CNRS, 1992.

THÉÂTRE, MIME

- ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double* [1967], Paris, Gallimard, 1981.
- _ *L'Ombilic des Limbes suivi de Le Pèse-nerfs et autres textes*, Préface d'Alain Jouffroy, Poésie/Gallimard, 2009.
- _ *Œuvres complètes, tome XII – Artaud le Môme Ci-Gît précédé de La Culture Indienne*, Paris, Gallimard, 1974.

- AUBER, Charles, *L'Art mimique ; suivi d'un Traité de la Pantomime et du Ballet*, Paris, E. Meuriot, 1901.
- BANU, Georges, *L'acteur qui ne revient pas. Journées de théâtre au Japon*, Paris, Gallimard, Folio/Essais, 1993.
- BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola, *Anatomie de l'Acteur. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, traduction en français par Eliane Deschamps-Pria, Cazillac (France), Bouffonneries Contrastes, 1986.
- *A Arte secreta do Ator – Um dicionário de antropologia teatral*, São Paulo, É Realizações, 2012.
- BECKER, Tania et DECROUX, Catherine, Maximilian Decroux : Au-delà du Mime, Paris, Broché, co-éd. Riveneuve /Archimbaud, 2015.
- BOAL, Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs. Pratique du Théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte, 2017.
- BOCHENERK, Valérie, *Le Mime Marcel Marceau*, Paris, Somogy Editions D'Art, 1997.
- BRECHT, Bertold, *L'art du comédien – Écrits sur le théâtre*, [titre original Schriften zum Theater 1972], Paris, L'Arche, 2003.
- BROOK, Peter, *L'espace vide. Écrits sur le théâtre*, préface de Guy Dumur, [The Empty Space, 1968], traduit de l'anglais par Christine Estienne et Franck Fayolle, Paris, Essais/Seuil, 1977.
- BURNIER, Luís Otávio, *A Arte do ator – Da técnica à representação*, Campinas–SP (Brasil), Editora UNICAMPI, 2001.
- CHARBONNIER, Georges, *Antonin Artaud*, Paris, Seghers, col. Poètes d'aujourd'hui n°. 66, 1973.
- COUTY, Daniel et REY, Alain, *Le Théâtre*, (ouvrage coll.), France, Bordas, 1984.
- CRAIG, Edward Gordon, *De l'Art du Théâtre*, Paris, éd. Lieutier, 1943.
- DECROUX, Étienne, *Paroles sur le Mime*, Paris, Librairie Théâtrale, 1963.
- DO CARMO, Lina, *Corpo do Mundo*, Rio de Janeiro (Brasil), Livros Ilimitados, 2015.
- *Un Rêve de Rituel. Parcours d'une chorégraphe à partir du rite des Aruanã (Brésil) vers Aruanãzug*, Master 2, Université Paris 8, 2015.
- « Figuras de afeição. Archeogestos rupestres e a estética da origem no solo de dança Capivara », in *Revista Santuários*, Vol. 5, Nr. 1, Lisboa – Vila Real – Capo di Ponte, Universidade de Lisboa. CIEBE–Centro de Investigação e Estudo de Belas Artes, UTAD Universidade de Trás-os-Montes. CETRAD–Centro de Estudos Transdisciplinares para o Desenvolvimento e Centro Camuno di Studi Preistorici, 2016, p. 55-61.
- DORCY, Jean, *La rencontre de La Mime. Et des mimes Decroux, Barrault, Marceau*, Paris, Les Cahiers de Danse et Culture, 1958.
- DOUXAMI, Christine, *Le théâtre noir brésilien : un processus militant d'affirmation de l'identité afro-brésilienne*, Paris, coll. Logiques sociales, Harmattan, 2015.
- DUFRENNE, Mikel et D'ALLONNES, Olivier Revault, *Samuel Beckett*, Revue Esthétique hors-série, Toulouse, éd. Privat, 1986.
- DULLIN, Charles, *Souvenirs et notes de travail d'un Acteur*, Paris, Odette Lieutier, 1946.
- DUSIGNE, Jean-François, *Les passeurs d'expérience. ARTA, école internationale de l'acteur*, Paris, éditions Théâtrales, 2013.
- « L'incandescence, la fleur et le garde-fou », in *Brûler les planches, Crever l'écran. La présence de l'acteur*, sous la direction de Gérard-Denis Farcy et René Prédal, Paris, coll. Les Voies de l'acteur, L'entretemps, 2001.

- FALCKENBERG, Bettina, TITT, Günther, *Die Kunst der Pantomime*, Cologne (Allemagne), Prometh Verlag Kommanditgesellschaft, 1987.
- FLASZEN, Ludwik, *Grotowski et compagnie – sources et variations*, traduit du polonais par Erik Veaux. Ouvrage réalisée en coproduction avec l’Institut Grotowski de Wroclaw, Paris, coll. Les Voies de l’acteur, L’entretemps, 2015.
- FOUCRÉ, Michèle, *Le geste et la parole dans le théâtre de Samuel Beckett*, Paris, éd. A.-G. Nizet, 1980.
- FREIXE, Guy, « Corps profond, corps “rêvant” », in *Le corps, ses dimensions cachées – Pratiques Scéniques*, ouvrage collectif sous la direction de Guy Freixe, Paris, Deuxième époque, 2017.
- _ *Les Utopies du Masque, sur la scène européenne du XXe siècle*, Paris, coll. Les voies de l’acteur, L’Entretemps, 2010.
- FRET, Jaroslaw et MASLOWSKI, Michel, *L’anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, ouvrage collectif, Saint-Denis (Île de France), éd. de l’Amandier, 2013.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, traduction en français par Claude Levenson, Lausanne, L’Age d’Homme, 1996.
- _ « Tu es fils de quelqu’un », titre original : « You are someone’s Son », in *The drama Review : TDR*, Vol. 31, No. 3 [1987], pp. 30-41.
- HAUSBRANDT, Andrzej, *Tomaszewski’s Mime Theatre*, Warsaw, Interpress Publishers, 1975.
- IBSEN, Henrik, *Peer Gynt* [1867], traduction et présentation par Régis Boyer, Paris, Flammarion/Poche, 2015.
- JOUVET, Louis, *Réflexions du Comédien*, Paris, Librairie Théâtrale, 1952.
- KLEIST, Heinrich von, *Das Erdbeben in Chili. Das Bettelweib von Locarno. Die heilige Cäcilie. Über das Marionettentheater*, Stuttgart (Allemagne), Reclam, 1972.
- KUMEIGA, Jennifer, *The Theatre of Grotowski*, London, Methuen Drama, 1985.
- KUSANO, Darci Yasuco, *O que é o teatro Nô*, São Paulo (Brasil), éd. Brasiliense, coll. Primeiros Passos n° 114, 1984.
- LECOQ, Jacques, *Le Corps Poétique : un enseignement de la création théâtrale*, en collaboration avec Jean-Claude Lallias, coll. Cahiers théâtre-éducation n° 10, Actes sur papiers, Arles, Actes Sud, 1997.
- _ « L’imitation : du mimétisme au mimisme », in *Le Théâtre du Geste : mimes et acteurs*, ouvrage collectif sous la direction de Jacques Lecoq, avec la participation de Jean-Louis Barrault et Ariane Mnouchkine, Paris, Bordas, 1987, pp. 16-17.
- LORELI, Ives, *L’expression Corporelle du Mime sacré au Mime de Théâtre*, La Renaissance du Livre, Paris, 1974.
- MARTINEZ, Ariane, *La Pantomime théâtre en mineur – 1880-1945*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.
- MEYERHOLD, Vsevolod, *Le Théâtre théâtral*, traduction en français par Nina Goufinkel, Paris, Gallimard, 1963.
- _ *Écrits sur le théâtre*, tome II, 1917-1930, traduction en français et préface par Béatrice Picon-Vallin, Lausanne (Suisse), L’Âge d’Homme, 2009.
- MIC, Constant, *La Comedia dell arte ou Le Théâtre des Comédiens Italiens des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Librairie Théâtrale, 1980.
- MNOUCHKINE, Ariane, *L’art du Présent. Entretiens avec Fabienne Pascaud*, Paris, Actes Sud, 2016.

NIEDZIALKOWSKI, Stephan, *Beyond the world : the world of Mime*, Michigan, Momentum Books Ltd, 1996.

STANISLAVSKI, Constantin, *La construction du personnage*, traduction par Charles Antonetti, Paris, Pygmalion, 1998.

DANSE, CORPS-PERFORMANCE

AN NESS, Sally, « Observing the Evidence Fail – Difference Arising from Objectivation in Cross-Cultural Studies of Dance », in *Moving Words, re-writing dance*, ouvrage éditée par Gay Morris 1996, New York et Canada, 2004.

BAIRD, Bruce, *Hijikata Tatsumi and Butoh. Dancing in a Pool of Gray Grits*, New York, Palgrave Macmillan, 2012.

BALLANFAT, Elsa, *La Traversée du corps, Regard philosophique sur la danse*, Paris, Hermann, 2015.

BEAUVICHE, Marianne et VAN DER DRIES, Luk, *Jan Farbe. Esthétique du Paradoxe*, Actes du colloque international d'Avignon 12-13 mai 2011, Paris, Harmattan, 2013.

BERNARD, Michel, *L'expressivité du corps. Recherches sur les fondements de la théâtralité*, Paris, La Recherche en danse/Chiron, 1986.

_ *De la création chorégraphique*, Paris, Centre National de la Danse, 2001.

BRUNI, Ciro, *Danse et Pensée : Une autre scène pour la danse*, sous la direction de Ciro Bruni, Sammeron [France], Germs, 1993.

BOISSIÈRE, Anne, « Le mouvement expressif dansé : Erwin Straus, Walter Benjamin », in Anne Boissière et Catherine Kintzler, *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Paris, Presse Universitaires du Septentrion, 2006, pp. 103-127.

COHEN, Olivia-Jeanne, *Comme un sublime esquif... Essai sur la danse contemporaine*, Paris, éd. Séguier/Archimubaud, 2002.

DE ALMEIDA, Marcia, *A cena em foco : artes coreográficas em tempos líquidos*, ouvrage collectif, Brasília-DF (Brasil), Editora UFB, 2015.

DESPRÉS, Aurore, « Showing re-doing. Logique des corps-temps dans la danse-performance », in *Gestes en éclats, Art, Danse et Performance*, ouvrage collectif dirigé par Aurore Després, Besançon, Les presses du réel & D.U. Art, danse et performance de l'Université de Franche-Comté, 2016, pp. 368-390.

FAURE, Sylvia, *Apprendre par corps – Socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris, La Dispute, 2000.

FORMIS, Barbara, « Le geste comme forme de vie », in *Gestes en éclats, Art, Danse et Performance*, ouvrage collectif dirigé par Aurore Després, Besançon, Les presses du réel & D.U. Art, danse et performance de l'Université de Franche-Comté, 2016, pp. 186-196.

FORTIN, Sylvie, *Danse et Santé- Du corps intime au corps social*, sous la direction de Sylvie Fortin, Québec [Canada], Presses de l'université du Québec, 2009.

FOSTE, John, *The influences of Rudolph Laban*, London, Lepus Books, 1977.

FUNARO, Pedro Paulo A., MARQUETTI, Flavia Regina, *Sobre a pele – Imagens e metamorfoses do corpo*, sous la direction de Flavia Regina Marquetti, Pedro Paulo A. Funari, São Paulo (Brasil), Intermeios, 2015.

- GARAUDI, Roger, *Dançar a vida*, préface de Maurice Béjart, titre original : *Danser sa vie* [1913], traduit en portugais par Glória Mariani et Antônio Guimarães Filho, Rio de Janeiro (Brasil), Nova Fronteira, 1980.
- GERT, Valeska, *Ich bin eine Hexe. Kaleidoskop meines Lebens*, Munich (Allemagne), Franz Schneekluth Verlag, 1979.
- GLON, Marie et LAUNAY, Isabelle, *Histoires de gestes*, ouvrage coll., Paris, Actes Sud, 2012.
- GODARD, Hubert, « Proposition pour une lecture du corps », Bulletin du CNDC, N° 9, 1990, p. 8.
- _ « Le geste et sa perception », in Michel Marcelle & Ginot Isabelle, *La danse au XXe siècle*, Bordas éditions, 1998, p. 224-229.
- GOLDBERG, RoseLee, *Performances – l'art en action*, avec un avant-propos de Laurie Anderson, Paris, Thames & Hudson, 2001.
- HIGHWATER, Jamake, *Dance: Ritual of experience*, New York, Library of Congress Cataloging, 1985.
- IASCI, Cyril, *Le corps qui reste. Travestir, danser, résister !*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- JACOB, Dore, *Die Menschliche Bewegung*, Düsseldorf, (Allemagne) Aloys Henn Verlag, 1977.
- KATZ, Helena, *Um, Dois, Três. A dança é o pensamento do corpo*, Belo Horizonte (Brasil), Fid editorial, 2005.
- KEMP, Rick, *Embodied acting. What tells us about performance*, London/NewYork, Routledge, 2012.
- LABAN, Rudolf Von, *Choreutics*, Annotated and Edited by Lisa Ullmann, London, Macdonald/Evans, 1966.
- _ *Domínio do Movimento*, [éd. organisée par Lisa Ullmann : *The Mastery of Movement*, traduction en portugais par Anna Maria Barros De Vecchi et Maria Silva Mourão Neto], São Paulo (Brasil), Summus Editorial, 1978.
- LOBO, Lenora & NAVAS, Cássia, *Teatro do Movimento*, Brasília (Brasil), L.G.E Editora, 2003.
- MASSON-SEKINE, Nourit et VIALA, Jean, *Butoh, Shades of Darkness*, editor : Nourit Massom-Sekine, Japan, 1988.
- MILLER, Jussara, *A escuta do corpo. Sistematização da técnica Klauss Vianna*, São Paulo (Brasil), Summus Editorial, 2007.
- _ *Qual é o corpo que dança ? Dança e ... crianças*, São Paulo (Brasil), Summus, 2012.
- MÜLLER, Hedwig, STÖCKEMANN, Patricia, *Jeder Mensch ist ein Tänzer – Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945*, Gießen (Allemagne), 1993.
- _ *Mary Wigman. Leben und Werk der grossen Tänzerin*, Berlin, BELTZ/Quadrige, 1992.
- MÜLLER, Hedwig, PETER, Frank-Manuel, SCHULDT, Garnet, *Dore Hoyer, Tänzerin*, Cologne (Allemagne), Deutsches Tanzarchiv – Hentrich, 1992.
- NEVES, Niède, *Klauss Vianna. Estudos para uma Dramaturgia Corporal*, São Paulo (Brasil), Cortez, 2008.
- OHNO, Kasuo, *Treino E(M) Poema*, titre original : *Keiko no Kotoba*, traduit par Tae Suzuki, Rio de Janeiro (Brasil), N-1 Edições, 2016.
- PAGÈS, Sylviane, *Le butô en France, malentendus et fascination*, Paris, Centre national de la danse, 2015.
- PERRIN, Julie, *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse*, Paris, Les Presses du réel, 2012.
- RANGEL, Lenira, *Dicionário Laban*, Curitiba-Pr. (Brasil), Ponto Vital [ed. ebook], 2015.

- RODRIGUES, Graziela, *Bailarino, Pesquisador, Intérprete. Processo de Formação*, Rio de Janeiro (Brasil), FUNARTE, 1997.
- ROLNIK, Suely, « Le regard aveugle. Entretien avec Hubert Godard », in *Lygia Clark de l'œuvre à l'évènement. Nous sommes dans le monde, à vous de donner le souffle*, ouvrage coll. sous la direction de Suely Rolnik, Dijon, Les Presses du Réel, 2005. pp. 73-75.
- ROYCE, Anya Peterson, *Movement and meaning : Creativity and interpretation in Ballet and Mime*, Bloomington [USA], Indiana University Press, 1984.
- SHAWN, Ted, *Every little movement : A book about François Delsarte* [1954], New York, Princeton Book Co Pub, 1974.
- SCHLOSSMACHER, Josef, « Lina do Carmo : Sie pfleg ihren Ruf als "Nackttänzerin", um die Kunst am Körper zu zeigen... », in *Ballett Tanz International*, Berlin (Allemagne), Erhard Friedrich Verlag, Nov.1997, pp. 20-21.
- VIANNA, Klauss, *A Dança*, São Paulo (Brasil), Summus Editorial, 2008.
- ZACHARIAS, Gerhard, *Ballet Gestalt und Wesen. Die Symbolische im europäischen Schautanz der Neuzeit* [1962], Köln (Allemagne), Verlag M. DuMont Schauberg, 1993.

RÉFÉRENCES DIVERSES TROUVÉES SUR LE WEB

(Périodiques, articles, revues)

Sur la Serra da Capivara

- « Indices d'une présence humaine sur le continent américain il y a 130 000 ans », par Hervé Morin. [En ligne] disponible sur : http://www.lemonde.fr/archeologie/article/2017/04/26/l-amerique-colonisee-par-l-homme-il-y-a-130-000-ans_5118128_1650751 [Consulté le 28.04.2017].
- « Estudo Estudo feito no Brasil muda o que a arqueologia sabia sobre origem do homem », Notícias.UOL.com.br, São Paulo, le 19.10.2016. Étude publiée le 09.08.2012 dans la revue scientifique britannique *Nature*. [En ligne] disponible sur : <http://noticias.uol.com.br/ciencia/ultimas-noticias/redacao/2016/10/19/estudo-feito-no-brasil-pode-mudar-visoes-da-origem-da-humanidade.htm> [Consulté le 02.11.2016].
- « Perigo na Mata » [Danger dans la Forêt], par André Pessoa, in revue *Rollingstone*, septembre 2016. [En ligne] disponible sur : <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-121/escravidaio-desmatamento-caca-animais-silvestres-caatinga-piaui#imagem0> [Consulté le 28.12.2016].
- « Pedra Furada, Brazil : paleoindians, painting and paradoxes », par Guidon, Niède; Pessis, Anne-Marie; Parenti, Fabio; Guérin, Claude; Peyre, Evelyne; dos Santos, Guaciara M., in *Athena Revue*, Vol. 3, No. 2, [*Peopling of Americas*], publié le 01.01.2002. [En ligne] disponible sur : <http://www.athenapub.com/10pfurad.htm> [Consulté le 03.11.2016].
- « Le plus ancien peuplement de l'Amérique : le Paléolithique du Nordeste brésilien », par Guidon Niède ; Parenti Fabio ; de Fatima da Luz Maria ; Guérin Claude ; Faure Martine, in *Bulletin de la Société préhistorique française*, tome 91, n°4-5, 1994. Le peuplement préhistorique de l'Amérique, pp. 246-250. [En ligne] disponible sur : http://www.persee.fr/doc/AsPDF/bspf_0249-7638_1994_num_91_4_9732.pdf [Consulté le 07.12.2016].
- « Sur-les-traces-des-premiers américains », par Véronique Mortaigne, *Le Monde Science et Techno*, le 27.04.2015. [En ligne] disponible sur : http://www.lemonde.fr/sciences/article/2015/04/27/sur-les-traces-des-premiers-americains_4623636_1650684.html#HbPPyEO3wjxmQqHT.99 [Consulté le 28.05.2015].
- « Le Parc National de Serra da Capivara (Brésil), Patrimoine de l'UNESCO : Les premiers peuplements humains de l'Amérique », par Evelyne Peyre. [En ligne] disponible sur : <http://cga.ua.unige.ch/2013/04/le-parc-national-de-serra-da-capivara-bresil-patrimoine-de-lunesco-les-premiers-peuplements-humains-de-lamerique/> [Consulté le 17.11.2015].

Sur la préhistoire en général

- « Der *Neander* – *Maler*. Neandertaler schlauer als gedacht », par Kerstin Viering, *Kölner Stadt-Anzeiger*, le 23.02.2018.
- « L'origine de l'homme en question », par Christoph Kummer, *La Liberté*, le 06.11.2017. [En ligne] disponible sur : <https://www.laliberte.ch/news/magazine/societe/l-origine-de-l-homme-en-question-414437?dpa=2> [Consulté le 07.11.2017].
- « La découverte de nouveaux "Homo sapiens" permet de mieux comprendre l'humanisation ». Entretien avec Pascal Pic recueilli par Denis Sergent, *La Croix*, le 09.06.2017. [En ligne], disponible sur : <https://www.la-croix.com/Journal/decouverte-nouveaux-Homo-sapiens-permet-mieux-comprendre-lhumanisation-2017-06-08-1100853569> [Consulté le 16.02.2018].
- « Au Somaliland, un fragile « Lascaux africain » », par Bruno Meyerfeld, *Le Monde/Sciences*, le 30.04.2017. [En ligne] disponible sur : http://www.lemonde.fr/sciences/article/2017/04/30/la-grotte-de-laasgeel-etandard-du-somaliland_5120332_1650684.html [Consulté le 10.05.2017].
- « Sur les parois des grottes, l'art du paléolithique en trois mouvements », par Pierre Ripert, France Culture, le 08/12/2016. [En ligne] disponible sur : <https://www.franceculture.fr/histoire/sur-les-parois-des-grottes-lart-du-paleolithique-en-trois-mouvements#> [Consulté 09.12.2016].
- « L'homme de Neandertal, un aventurier, explorait déjà les grottes il y a 176 000 ans », par Victor Garcia, *L'Express* du 25.05.2016. [En ligne] disponible sur : http://www.lexpress.fr/actualite/sciences/bruniquel-l-homme-de-neandertal-explorait-deja-les-grottes-il-y-a-176-000-ans_1795511.html#jgOmXxx7X5VMhbol.03 [Consulté le 04.05.2017].
- « Surprise à Bruniquel: Neandertal explorait déjà les grottes il y a 176 000 ans », par Camille Gévaudan, *Libération*, le 25.03.2016. [En ligne] disponible sur : http://www.liberation.fr/futurs/2016/05/25/surprise-a-bruniquel-neandertal-explorait-deja-les-grottes-il-y-a-176-000-ans_1455127 [Consulté le 04.05.2017].
- « Did humans drive 'hobbit' species to extinction ? », par Ewen Callaway, in *Nature*, le 30.03.2016. [En ligne] disponible sur : <http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http%3A%2F%2Fwww.nature.com%2Fnews%2Fdid-humans-drive-hobbit-species-to-extinction-1.19651> [Consulté le 07.11.2017].
- « Inde : la sécheresse révèle des antiques sculptures de Shiva Lingas », par Yves Herbo, Science-Faits-Histoire.com, le 17.09.2015. [En ligne] disponible sur : <http://www.sciencesfictionshistoires.com/blog/archeologie/la-secheresse-revele-des-antiques-sculptures-de-shivalingas.html#4H7IS5jPIqLmCLF.99> [Consulté le 21.05.2017].
- « De Toumai à Sapiens – La ruée vers l'Homme », sur le site du musée de Nantes. [En ligne] disponible sur : http://www.museum.nantes.fr/pages/18expo_evenement/espace_actu/dossier_toumai/contenu_expo.pdf [Consulté le 11.02.2016].
- « L'Homo erectus cohabitait avec l'Homo habilis et l'Homo rudolfensis », in *Nature*, le 09.08.2012. [En ligne], disponible sur : <http://www.20minutes.fr/sciences/983899-20120809-homo-erectus-cohabitait-homo-habilis-homo-rudolfensis> [Consulté le 10.02.2016].
- « Homo erectus cohabitait homo habilis », sur le site 20Minutes, publié le 09/08/12. [En ligne] disponible sur : <https://www.20minutes.fr/sciences/983899-20120809-homo-erectus-cohabitait-homo-habilis-homo-rudolfensis> [Consulté le 11.02.2016].
- « Unité et identité de l'Homme » : nouveaux regards », par Claudine Friedberg, in *Nature, Science et Société*, 2004/4 [Vol. 12], p. 434-438. [En ligne] disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-natures-sciences-societes-2004-4-page-434-434.htm> [Consulté le 14.02.2016].
- « L'art est-il né pendant la Préhistoire? », par Patrick Paillet, Musée de l'homme. [En ligne] disponible sur : <http://www.museedelhomme.fr/fr/art-est-il-ne-pendant-prehistoire-0> [Consulté le 16.02.2016].

RESSOURCES AUDIO – VISUELLES

- *Nationalpark der Superlativ. Der Serra da Capivara-Nationalpark in Brasilien*, film documentaire par ZDF, émission Terra X. [En ligne], disponible jusqu'au 19.02.2027 sur le site : <https://www.zdf.de/dokumentation/terra-x/videos/serradacapivara-102.html> [Consulté le 07.02.2017].

- *Die Menschheits saga*, film par Emmanuel Leconte, Frank Guérin, transmission chez Phoenix DOKU en Allemagne, le 28.12.2016. Information sur : <http://programm.ard.de/?sendung=2872414933791614> [Consulté le 04.11.2017].
- Film montrant l'analyse en 3D du site la Toca da Passage-PNSC. [En ligne] disponible sur : <https://vimeo.com/133583422> [Consulté le 11.10.2017].
- *Tunga*, l'émission *BrasilVisual*. Retransmise sur la page *Facebook* de TV Brasil, le 06/06/2016, jour où l'artiste brésilien de Pernambuco, un grand nom de l'art contemporain, est décédé. [En ligne], archive disponible sur : <https://www.facebook.com/tvbrasil/videos/vb.115227472984/10154448379917985/?type=2&heater> [Consulté le 14.06.2016].
- « Trump, guerre nucléaire et anthropocène : Noam Chomsky prédit un avenir sombre à l'humanité », par Elise Koutnouyan, Les Inrocks.com, le 01/12/2016. [En ligne] disponible sur : <http://www.lesinrocks.com/2016/12/01/actualite/trump-guerre-nucleaire-anthropocene-noam-chomsky-predit-avenir-sombre-a-lhumanite-11883961/> [Consulté le 4.12.2016].
- « *Vislumbre do passado na Serra da Capivara* », film documentaire, 2013. [En ligne], disponible sur *Youtube* : [<https://www.youtube.com/watch?v=FrBbqq9U48o>] [Consulté le 24.05.2017].
- « Les vertiges du corps et les espaces de l'Art » avec Alain Berthoz et Roland Recht. Voir émission *Croisements* [France Culture], 21.08.2011. [En ligne], archive disponible sur le site : <http://www.college-de-france.fr/site/france-culture/Les-vertiges-du-corps-et-les-espaces-de-l-Art.htm> [Consulté le 10.01.2017].
- « Le cerveau et le mouvement : le sixième sens », [en ligne], télécharger l'archive Université de tous les savoirs [2000] sur : https://www.canalu.tv/video/universite_de_tous_les_savoirs/le_cerveau_et_le_mouvement_le_sixieme_sens.863 [Consulté le 16.02.2018].
- *La grotte des rêves perdus*, bande-annonce du film documentaire réalisé par Werner Herzog en 2010. [En ligne]. Voir sur : <https://www.youtube.com/watch?v=HL2d3gNZBz0> [Consulté le 10.02.2016].
- *Voir enfin Dominique Bagouet*, 2 DVDs accompagnés d'un ouvrage : *Parler de ... Dominique Bagouet*, éd. La Maison D'À Côté, 2010.
- *Aux sources du savoir - La lignée organique au théâtre et dans le rituel*, par Jerzy Grotowski, Le Livre Qui Parle (livre audio : 2CD – MP3), Coll. Collège de France, 2008.
- Extrait du colloque Bergson - théories sur la perception [2007], par Alain Berthoz, *Youtube*. [En ligne] disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=tfyc560zkVY> [Consulté le 19.04.2016].
- « Beuys vs Gehlen : Kunst Antikunst », débat public sur Art et antiart. [En ligne]. <https://www.youtube.com/watch?v=2VLsaY4KGYs> [consulté le 15.11.2017]. Disponible dans les archives de ma recherche.
- *SAMWAAD – rua do encontro*, dirigé par Ivaldo Bertazzo, Realização SESC-São Paulo, en 2xDVD-Rom, 2004.
- « Comment Deleuze transforme la pensée », sur la conférence de Gilles Deleuze « Avoir une idée au », le 17.03.1987. Maison de la Recherche de Sciences Humaines, 16.06.2017. [En ligne] disponible sur : <https://www.franceculture.fr/conferences/maison-de-la-recherche-en-sciences-humaines/deleuze-lart-est-ce-qui-resiste-meme-si-ce> [Consulté le 02.11.2017].
- *Trainging at Grotowski's Teatr-Laboratorium in Wroclaw*. Plastic and Physical Training, Odim Teatret Film & CTLS – Film Archives, in collaboration with Servizi Sperimentali RAI, 90 min. B/W 1972, 1xDVD-Rom.

Recherches diverses

- « Á la recherche du bœuf : Analyse du BumbaMeu Boi », par Michel Simon, in *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 1974, pp. 133-159. [En ligne]. disponible sur : http://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1974_num_22_1_1932 [Consulté le 18.01.2016].

- « Australopithèque » [en ligne] disponible sur : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Australopithèque> [Consulté le 12.02.2016].
- « *Autopoièse* », [en ligne] disponible sur : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Autopoièse> [Consulté le 10.04.2016].
- *Beethoven's Letters* (1790 –1826), coll. du Dr. Ludwig Nohl, Vol. 1, Londres, Longmans, Green, and Company, 1866. [En ligne] disponible sur : https://books.google.fr/books?id=jvU-AAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=ptPT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [Consulté le 22.05.2017].
- « *Caatinga* » de *caa*, « forêt », « végétation » et *tinga*, « blanc ». [En ligne] disponible sur : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Caatinga> [Consulté le 10.11.2015].
- « Ceci est mon Corps » film de Jérôme Soubeyrand, Avoir-alire, le 6.12.2014 2014. [En ligne] disponible sur : <http://www.telerama.fr/cinema/films/ceci-est-mon-corps,495607.php> [Consulté le 23.04.2017].
- « Choréologie », [en ligne] disponible sur : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Choréologie> [Consulté le 11.12.2015].
- Cours 1, 1991 de Michel Bernard, [en ligne] <http://www.bibliotheque-numerique.paris8.fr/re/notices/163739-2-Cours-I-de-Michel-Bernard.html>. [Consulté le 12.11.2015].
- « Effet de distanciation », [en ligne] disponible sur : https://fr.wikipedia.org/wiki/Effet_de_distanciation [Consulté le 04.11.2015].
- « Fractus », Mandelbrot Benoît sur la racine latine *fractus*, p. 307-319. [En ligne] disponible sur : https://fr.wikipedia.org/wiki/Beno%C3%AEt_Mandelbrot [Consulté le 27.02.2017].
- Friedrich Kittler, [en ligne] disponible sur : https://en.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Kittler [Consulté le 10.05.2016].
- « *Forró* », en ligne, disponible sur : [<http://forrofestival.com>], [Consulté le 06.10.2016].
- « Hématite », [en ligne]. <http://www.cnrtl.fr/etymologie/hématite> [Consulté le 27.12.2017].
- *Holism and Evolution* : Londres, Macmillan & Co Ltd, 1926, p. 362. [En ligne] disponible sur : https://archive.org/stream/holismandevoluti032439mbp/holismandevoluti032439mbp_djvu.txt [Consulté le 21.01.2017].
- « Holisme » par Emile Durkheim, Les écoles de pensée en sociologie. [En ligne] disponible sur : <http://libertariens.chez.com/lasocio.htm> [Consulté le 21.01.2017].
- « HOLOCÈNE », par Julien Michèle, *Encyclopædia Universalis*. [En ligne] disponible sur : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/holocene/> [Consulté le 15.02.2016].
- Musique de Thomas de Hartmann et l'image du monastère où Gurdjieff a été directement avec les derviches dans les vallées en Afghanistan. [En ligne] disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=NiWF0KhhG7U&list=RDNiWF0KhhG7U#t=6> [Consulté le 21.05.2017].
- Tableau de Franz Marc, [en ligne] disponible sur : <http://www.arsmundi.de/de/756126.R1/Bild-Turm-der-blauen-Pferde-1913-gerahmt/756126.R1.html> [Consulté le 27.12.2016].
- « Palimpseste », [en ligne] disponible sur : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/palimpseste> [Consulté le 06.06.2016].
- « Rudolfensis », [en ligne] disponible sur : https://fr.wikipedia.org/wiki/Homo_rudolfensis [Consulté le 11.02.2016].

Sites les plus consultés

- Collège de France/Alain Berthoz : [<http://www.college-de-france.fr>].
- École des Hautes études en science sociales /Philippe Descola : [<http://las.ehess.fr/index.php?1733->].
- Fondation Marcel Jousse : [<http://www.marceljousse.com/fluidite-formulisme/>].
- [<http://www.marceljousse.com/radio-4eme-partie-la-prehistoire/>].
- Fundação Museu do Homem Americano – FUMDHAM : [<http://www.fumdam.org.br>].
- René Girard-Teoria Mimética : [<http://renegirard.com.br/blog/?p=585>].
- [http://www.rene-girard.fr/57_p_22134/theorie-mimetique.html].

* Les notes bibliographiques suivent les règles académiques qui m'ont été fournies par mon directeur de thèse.

TABLE DES ILLUSTRATIONS – CRÉDITS PHOTOS

Dans cette table d'illustrations figurent les photos choisies en relation avec le récit de terrain. La qualité des photos varie tout en gardant leur légitimité pour appuyer mon propos. Toutes les photos ici exposées avec les crédits de divers photographes ont été soumises à leur accord.

- ❖ Couverture : Figure rupestre du site Toca do Fundo do Boqueirão da Pedra Furada, région Serra Talhada, PNSC. © Archives et photos de l'auteur.

Première Partie

1. Parc National Serra da Capivara–PNSC. © Photo : Cristiane Bucu. Tous droits réservés.
2. Localisation géographique de la Serra da Capivara, 2012. © Luciano Souza Silva basé sur CPRM et FUMDHAM 2011.
3. Paysan cherchant l'eau dans la région archéologique du site Toca do Salitre, aux environs du PNSC, 2004. © Archives et photos de l'auteur.
4. Image du quotidien, les dépôts apportés par les habitants du Sítio do Mocó pour prendre de l'eau, à l'entrée du PNSC, 2004. @ Archives et photos de l'auteur.
5. Femme portant l'eau. Communauté Sítio do Mocó, située à l'entrée du PNSC, 2002. © Archives et photos de l'auteur.
6. Vallée Serra Branca–PNSC. © Photo : Cristiane Bucu. Tous droits réservés.
7. Jeune fille sous la pluie. Région du Salitre, dans les environ du PNSC, 2004. © Archives et photos de l'auteur.
8. Cactus sur la pluie. Région du Salitre, dans les environ du PNSC, 2004. © Photo : André Pessoa. Tous droits réservés.
9. Peinture rupestre, Toca do Veado, détail : dans le plafond d'une grotte se trouve cette scène de petites figures humaines en mouvement avec des gestes très expressifs. Région Serra Branca–PNSC. © Archives et Photo : FUMDHAM. Tous droits réservés.
10. Vallée Serra Branca–PNSC. © Photo: Cristiane Bucu. Tous droits réservés.
11. Lina do Carmo en recherche de terrain à la Toca do Salitre, aux environs du PNSC, 2004. © Archives et photos de l'auteur.
12. Toca Sítio do Meio, 2015. Recherche de terrain avec l'archéologue Eric Boëda. Région Serra Talhada–PNSC. © Archives et photos de l'auteur.
13. Squelette de femme trouvé dans la Toca da Janela do Barro do Antonião et date de 9.700 ans av.J.-C. Archives et photos de l'auteur.
14. Solo-danse *CAPIVARA*, scène *Prélude souterrain*, par Lina do Carmo, Cologne, 1997. © Photo : Gert Weigelt. Tous droits réservés.
15. Solo-danse *CAPIVARA*, scène *Prélude souterrain*, par Lina do Carmo, Cologne, 1997. © Photo : Gert Weigelt. Tous droits réservés.
16. Lina do Carmo dans une répétition du solo-danse *CAPIVARA*, Cologne, 1997. @ Photo : Hans Wederwardt. Tous droits réservés.
17. Solo-danse *CAPIVARA*, archétype *Matuta*, par Lina do Carmo. Amphithéâtre Pedra Furada–PNSC, 2000. © Archives et photos de l'auteur.
18. Solo-danse *CAPIVARA*, archétype *Gazelle*, par Lina do Carmo, Cologne, 1997. © Photo : Gert Weigelt. Tous droits réservés.
19. Solo-danse *CAPIVARA*, archétype *Primat*, par Lina do Carmo, amphithéâtre Pedra Furada, Serra da Capivara, 2004. Photo : André Pessoa. Tous droits réservés.
20. Solo-danse *CAPIVARA*, archétype *Âme inaltérable*, par Lina do Carmo, Tanzprojekt, Cologne, 1997. © Photo : Wolfgang Weimer. Tous droits réservés.
21. Toca de Cima do Fundo do Boqueirão da Pedra Furada–BPF, détail. PNSC, 2016. © Archives et photos de l'auteur.
22. Toca de Cima do Fundo do Boqueirão da Pedra Furada-BPF, détail. PNSC, 2016 © Archives et photos de l'auteur.
23. Région du Desfiladeiro da Capivara, PNSC. © Archives et photos de l'auteur.
24. Toca do Paraguaio, détail. Région du Desfiladeiro da Capivara–PNSC. © Archives et photos de l'auteur.

25. Toca do Paraguaio, détail : la grande tête. Région du Desfiladeiro da Capivara–PNSC. © Archives et photos de l’auteur.
26. Toca do Paraguaio. Image d’une évolution stylistique, peut-être inachevée. Région du Desfiladeiro da Capivara–PNSC. © Archives et photos de l’auteur.
27. Toca do Paraguaio. Scène de chasse, détail fig. 26. Région du Desfiladeiro da Capivara–PNSC. © Archives et photos de l’auteur.
28. Région Serra Branca–PNSC. © Archives et photos de l’auteur.
29. Toca da Extrema II, gros plan de la niche. Région Serra Branca–PNSC. © Archives et photos de l’auteur.
30. Toca da Extrema II. Détail : la figure rouge, bras ouverts exemple Tradition *Agreste*. Région Serra Branca–PNSC. © Archives et photos de l’auteur.
31. Toca da Extrema II. Détail : scène d’un groupe autour d’un arbre. Région Serra Branca–PNSC. © Archives et photos de l’auteur.
32. Toca da Extrema II. Détail : empreints des mains. Région Serra Branca–PNSC. © Archives et photos de l’auteur.
33. Toca da Extrema II. Détail : motifs *grafitti*. Région Serra Branca–PNSC. © Archives et photos de l’auteur.
34. Circuit Caldeirão dos Rodrigues. Région Serra Talhada–PNSC. © Archives et photos de l’auteur.
35. Toca do Caldeirão dos Rodrigues I. Détail : plusieurs scènes avec diversité gestuelle. Région Serra Talhada–PNSC. © Archives et photos de l’auteur.
36. Toca do Caldeirão dos Rodrigues I. Détail : scène de sexe superposant la tête de l’animal. Région Serra Talhada–PNSC. © Archives et photos de l’auteur.
37. Toca da Extrema II. Détail : superpositions des figures. Région Serra Branca–PNSC. © Archives et photos de l’auteur.
38. Lina do Carmo en recherche de terrain à la Toca do Caldeirão dos Rodrigues I, PNSC, 2016. Détail : motifs géométriques des capivaras. Région Serra Talhada–PNSC. © Photo : Nestor Paes Landin Neto.
39. Toca do Caldeirão dos Rodrigues I. Détails : motifs des figures seuls géométriques, *style Serra Branca*. Région Serra Talhada–PNSC. © Archives et photos de l’auteur.
40. Paysans de la région travaillant à la construction de la scène dans le site BPF, 2000. © Archives et photo FUMDHAM. Tous droits réservés.
41. Présentation du solo-danse *CAPIVARA* pour un publique d’environ 600 spectateurs durant l’exhibition du solo-danse *CAPIVARA*. PNSC, 2000. © Archives et photo FUMDHAM. Tous droits réservés.
42. L’archétype *Gazelle*, solo-danse *CAPIVARA*, Lina do Carmo à l’amphithéâtre Pedra Furada, PNSC, 2000. © Photo : Burkhard Jüterbock. Tous droits réservés.
43. L’amphithéâtre Pedra Furada, PNSC, 2000. © Photo : Burkhard Jüterbock. Tous droits réservés.
44. Site archéologique Boqueirão da Pedra Furada, région Serra Talhada–PNSC. © Archives et photos de l’auteur.
45. Toca da Fumaça II, figure blanche, motif emblématique face-côté. Région Serra Talhada–PNSC. © Archives et photos de l’auteur.
46. Baixão das Mulheres, Région Serra Talhada–PNSC. © Archives et photos de l’auteur.
47. Toca do Caldeirão dos Rodrigues I. Détails : scène dynamique composée de figures isolées et en duo. Région Serra Talhada–PNSC. © Archives et photos de l’auteur.

Deuxième Partie

48. Toca do Boqueirão da Pedra Furada, détail : figures en miroir. Région Serra Talhada–PNSC. © Photo : Valentin Durst. Tous droits réservés.
49. Toca do Angelin do Barreirinho. Région Serra Talhada. © Archives et photos de l’auteur.
50. Toca Caboclo do Angical. Région Serra Branca–PNSC. © Photo. Cristiane Buco. Tous droits réservés.
51. Toca do Inácio I, détail : détail : deux groupes de figures en trio avec un geste d’ensemble. Région Serra Branca–PNSC. © Photo. Cristiane Buco. Tous droits réservés.
52. Toca do Inácio I, détail : figure isolée en posture accroupie. Région Serra Branca–PNSC. © Archives et photos de l’auteur.
53. Panoramme Toca do Inácio I. Lina do Carmo en recherche sur le terrain, 2016. Région Serra Branca–PNSC. © Archive l’auteur. Photo : Rogério O. Paes.
54. Toca do Boqueirão da Pedra Furada, détail : figure de danse (posture grand-plié) superposant les animaux. Région Serra Talhada–PNSC. © Archives et photos de l’auteur.
55. Toca do Serrote da Bastiana, détail : gravure et peinture. Région des Serrotes, en dehors du PNSC. © Archives et photos de l’auteur.

56. Cavalier blue, [Turm der blauem Phferd, 1913], Tableau de Franz Marc, en ligne sur : [<http://www.arsmundi.de/de/756126.R1/Bild-Turm-der-blauen-Pferde-1913-gerahmt/756126.R1.html>]. Tous droits réservés.
57. Toca da Dama [détail]. Région Jurubeba–PNSC. © Photo : Cristiane Buco. Tous droits réservés.
58. Figura do Angical, détail: Cerfs bondissant et figure humaine imitant l’envol. Région du Angical située aux environs du PNSC. © Cris Buco. Tous droits réservés.
59. Corps de l’Arbre native, région du Desfiladeiro da Capivara–PNSC. © Archives et photos de l’auteur.
60. Toca do Vento, détail : figure humaine géométrisée. Région Serra Branca–PNSC. © Archives et photos de l’auteur.
61. Toca do Morcego. Détail: gravures et peinture d’un cerf. Région Serra Branca-PNSC. © Archives et photos de l’auteur.
62. Toca do Salitre, aux environs du PNSC. Détail : figures polychromiques et bien élaborées montrent le rapport entre l’animal et l’homme © Photo : André Pessoa. Tous droits réservés.
63. Toca da Entrada do Pajaú I. Desfiladeiro da Capivara. Région Desfiladeiro da Capivara-PNSC. © Photo : Cristiane Buco. Tous droits réservés.
64. Toca da Entrada do Pajaú I. Détail : motif emblématique de la *Tradition Nordeste*. Région Desfiladeiro da Capivara-PNSC. © Archives et photos de l’auteur.
65. Toca da Entrada do Pajaú I. Idem. Détail: figure emblématique « dos-à-dos ». Région Desfiladeiro da Capivara-PNSC. © Archives et photos de l’auteur.
66. Solo-danse *CAPIVARA, scène Prélude souterrain*, par Lina do Carmo, Cologne, 1997. © Photo : Gert Weigelt. Tous droits réservés.
67. Toca da Entrada do Baixão da Vaca. Région Desfiladeiro da Capivara–PNSC. © Archives et photos de l’auteur.
68. Toca da Entrada do Baixão da Vaca. Détail : deux cerfs. Région Desfiladeiro da Capivara- PNSC. © Archives et photos de l’auteur.
69. Toca da Entrada do Baixão da Vaca. Détail : scène de sexe. Région Desfiladeiro da Capivara- PNSC. © Archives et photos de l’auteur.
70. Toca da Entrada do Baixão da Vaca. Détail : composition diversifier dans le plafond de la grotte. Région Desfiladeiro da Capivara–PNSC. © Archives et photos de l’auteur.
71. Toca do Fundo do Baixão da Vaca II. Détail : figure imaginée comme positif-négatif. Région Desfiladeiro da Capivara-PNSC. © Archives et photos de l’auteur.
72. Toca do Fundo do Baixão da Vaca II. Détail : exemple de superposition. Région Desfiladeiro da Capivara, PNSC. © Archives et photos de l’auteur.
73. Toca da Ema do Sítio do Brás I. Détail : exemple d’animisme, l’homme-animal. Région Serra Talhada, PNSC. © Archives et photo de l’auteur.
74. Toca da Ema do Sítio do Brás I. Détail de la niche. Région Serra Talhada–PNSC. © Archives et photo de l’auteur.
75. Toca da Ema do Sítio do Brás I. Détail : diverses figures miniatures, animaux et anthropomorphes. Région Serra Talhada. PNSC. © Archives et photo de l’auteur.
76. Panorama de la Région Serra Talhada–PNSC. Ces rochers « gardiens du temps » ressemblent à des grosses têtes sculptées au cours des milliers d’années. © Archives et photo de l’auteur.
77. Panorama du site Toca do Boqueirão da Pedra Furada–BPF. Région Serra Talhada–PNSC. © Archives et photo de l’auteur.
78. Toca do Boqueirão da Pedra Furada–BPF. Détail de la niche polychromique. Région Serra Talhada. © Archives et photo FUMDHAM. Tous droits réservés.
79. Toca do Boqueirão da Pedra Furada. Détail : l’homme en équilibre sur le cerf. Région Serra Talhada–PNSC. © Photo : Cristiane Buco. Tous droits réservés.
80. Toca do Boqueirão da Pedra Furada–BPF. Détail : neuf figures d’anthropomorphes pratiquant l’acrobatie une scène d’acrobatie. Région Serra Talhada-PNSC. © Archives et photos de l’auteur.
81. Toca do Boqueirão da Pedra Furada–BPF. Détail : cerf et anthrope blue silver. Région Serra Talhada–PNSC. © Archives et photo de l’auteur.
82. Toca do Boqueirão da Pedra Furada–BPF. Détail : cerfs rouge-ocre arrondis. Région Serra Talhada–PNSC. © Archives et photos de l’auteur.
83. Toca do Boqueirão da Pedra Furada–BPF. Détail : scène de sexe. Région Serra Talhada–PNSC. © Photo : Cristiane Buco. Tous droits réservés.
84. Tocas do Gancho. Région Serra Talhada [Jurubeba], PNSC. © Archive et photo de l’auteur.
85. Toca do Gancho III. Détail l’« *hôte volant* ». Région Serra Talhada [Jurubeba], PNSC. © Archives et photos de l’auteur.

86. Toca do Gancho III. Lina do Carmo en recherche sur le terrain, 2015. ». Région Serra Talhada (Jurubeba), PNSC. © Archives de l'auteur, photo : Rogério O. Paes.
87. Toca do Gancho III. Détail. l'« *hôte volant* ». Région Serra Talhada [Jurubeba], PNSC. © Archives et photos de l'auteur.
88. Toca do Gancho III. Détail : peut-être un oiseau. Région Serra Talhada [Jurubeba], PNSC. © Archives et photos de l'auteur.
89. Toca do Gancho I. Recherche sur le terrain de 2015. » Région Serra Talhada (Jurubeba), PNSC. © Archives de l'auteur.
90. Toca do Gancho I. Détail : geste dansé. Région Serra Talhada [Jurubeba], PNSC. © Archives et photos de l'auteur.
91. Toca do Gancho I. Détail : figure dos-à-dos. Région Serra Talhada [Jurubeba], PNSC. © Archives et photos de l'auteur.
92. Toca do Gancho II. Détail : cerfs géométriques. Région Serra Talhada [Jurubeba], PNSC. © Archives et photos de l'auteur.
93. Toca do Gancho II. Détail : gestes embryonnaires. Région Serra Talhada [Jurubeba], PNSC. © Archives et photo de l'auteur.
94. Toca do Gancho II. Détail : gestes embryonnaires. Région Serra Talhada [Jurubeba], PNSC. © Archives et photos de l'auteur.
95. Toca Pinga do Tenente. Détail : duo miroir. Région Serra Branca–PNSC. © FUMDHAM. Tous droits réservés.
96. Toca do Pinga do Boi. Région Serra Branca–PNSC. © Archives et photos de l'auteur.
97. Toca do Pinga do Boi. Détail : l'homme portant le cerf. Région Serra Branca–PNSC. © Archives et photos de l'auteur.
98. Toca do Pinga do Boi. Détail : un cerf s'envole. Région Serra Branca–PNSC. © Archives et photos de l'auteur.
99. Toca das Emas do Delmiro. Détail : couple en Blanc. Région Serra Branca–PNSC. © Archive et photo de l'auteur.
100. Toca das Emas do Delmiro. Détail : Gravure géométrique a été aperçue en 2002 par Cristiane Buce et moi. Région Serra Branca–PNSC. © Archives et photos de l'auteur.
101. Toca das Emas do Delmiro Détail : gravures de *l'autruche*, « *Ema* » au Brésil. Région Serra Branca–PNSC. © Archive et photo de l'auteur.
102. Toca das Emas do Delmiro. Détail : gravures de *l'autruche*, « *Ema* » au Brésil. Région Serra Branca–PNSC. © Archives et photos de l'auteur.
103. Toca do Caboclinho. Région Serra Branca–PNSC. © Archives et photos de l'auteur.
104. Toca do Morcego. Région Serra Branca–PNSC. © Archives et photos de l'auteur.
105. Toca do Morcego. Détail : superposition gravures et peintures. Région Serra Branca, PNSC. © Archives et photos de l'auteur.
106. Toca do Morcego. Détails : superposition gravures et peintures. Région Serra Branca, PNSC. © Archives et photos de l'auteur.
107. Toca do Morcego. Détails : superposition gravures et peintures. Région Serra Branca, PNSC. © Archives et photos de l'auteur.
108. Recherche sur l'archétype l'Âme Inaltérable (l'*anima*) du solo-danse *CAPIVARA*, par Lina do Carmo, adapté pour l'œuvre cinématographique *Niède Guidon : Memórias da vida*, de Tiago Tambelli, avant-première est prévue au Brésil en 2018. Serra da Capivara (Brésil), 2017. © photo : Barbara Napomuceno. Tous droits réservés.
109. Recherche sur l'archétype l'Âme Inaltérable (l'*anima*) du solo-danse *CAPIVARA*, par Lina do Carmo, adapté pour l'œuvre cinématographique *Niède Guidon : Memórias da vida*¹, de Tiago Tambelli, avant-première est prévue au Brésil en 2018. Serra da Capivara (Brésil), 2017. © photo : Fátima Guimarães. Tous droits réservés.
110. Image *making-off* du film *Niède Guidon : Memórias da Vida*, de Tiago Tambelli. Lina do Carmo en recherche de sensations et d'effets naturels avec l'argile sur la peau dans le site Toca do Inferno–PNSC, 2017. © Tiago Tambelli. Tous droits réservés.

¹ Les images 109, 110, 111, 152, 184 ne seront accessibles au publique qu'après la première du film *Niède Guidon : Memórias da Vida*, prévue pour la fin de l'année 2018. Elles ont été autorisées uniquement à l'auteur de la thèse pour le but de cette recherche.

111. Image *making-off* du filme *Niède Guidon : Memórias da Vida*, de Tiago Tambelli. Lina do Carmo en recherche de sensations et d'effets naturels avec l'argile sur la peau dans le site Toca do Inferno-PNSC, 2017. © Tiago Tambelli. Tous droits réservés.
112. Toca do Morcego. Détail : plusieurs figures dansantes porteuses de masques. Région Serra Branca, PNSC. © Archives et photos de l'auteur.
113. Panorama d'hiver à Serra Vermelha-PNSC. © Photo : André Pessoa. Tous droits réservés.
114. Toca do Baixão do Perna II. Détails : portant des instruments de musique. Région Serra Vermelha-PNSC. © Archives et photos de l'auteur.
115. Toca do Baixão do Perna II [détail]. Région Serra Vermelha-PNSC. © Archives et photos de l'auteur.
116. Toca do Baixão do Perna II [détail]. Région Serra Vermelha-PNSC. © Archives et photos de l'auteur.
117. Toca do Baixão do Perna II [détail]. Région Serra Vermelha-PNSC. © Archives et photos de l'auteur.
118. Toca do Baixão do Perna IV [détails]. Région Serra Vermelha-PNSC. © Archives et photos de l'auteur.
119. Solo-danse *CAPIVARA, scène Prélude souterrain*, par Lina do Carmo, Cologne, 1997. © Photo : Gert Weigelt. Tous droits réservés.
120. Toca Baixão do Perna IV. Détail : trois cerfs et deux figures humaines en mouvement, attitudes des bras distinctes. Région Serra Vermelha-PNSC. © Archives et photos de l'auteur
121. Toca Baixão do Perna IV. Détail : les gestes flottantes. Région Serra Vermelha-PNSC. © Archives et photos de l'auteur.
122. Toca Baixão do Perna III. Détail : les gestes flottantes. Région Serra Vermelha-PNSC. © Archives et photos de l'auteur.
123. Recherche de sensations gravitaires. « Lina do Carmo entre les épines et la liberté ». Image publiée sur Facebook sur la page du film *Niède Guidon : Memórias da Vida*. Région Serra Talhada-PNSC, 2017. © Tiago Tambelli. Tous droits réservés.
124. Toca do Caboclinho. Région Serra Branca-PNSC. © Archives et photos de l'auteur.
125. Toca do Baixão das Mulheres II. Région Serra Talhada-PNSC. © Archives et photos de l'auteur.
126. Toca Pinga do Tenente, Région Serra Branca-PNSC. © Photo : Cristiane Buco. Tous droits réservés.
127. Toca do Perna III [détail]. Région Serra Vermelha-PNSC. © Archives et photos de l'auteur.
128. Toca da Roça do Sítio do Bras I, [détail]. Région Serra Talhada-PNSC. © Archives et photos de l'auteur.
129. Toca da Roça do Sítio do Bras I, [détail]. Région Serra Talhada-PNSC. © Archives et photos de l'auteur.
130. Toca da Roça do Sítio do Bras I. Détail : gravures montrant une recherche des signes et d'abstractions. Région Serra Talhada-PNSC. © Archives et photos de l'auteur.
131. Toca do Caldeirão do Rodrigues, [détail]. Région Serra Talhada-PNSC. © Archives et photos de l'auteur.
132. Toca do Macaco. Région Serra Talhada, [Trilha Umbu], PNSC. © Archives et photos de l'auteur.
133. Toca do Boqueirão da Pedra Furada-BPF. Détail: symbole du Parc. Région Serra Talhada-PNSC. © Archives et photos de l'auteur.
134. Panorama de la Région Serra Vermelha—PNSC. © Archives et photos de l'auteur.
135. Toca do João Pimenta. En recherche sur le terrain, 2016. Région Serra Vermelha, en dehors du PNSC. © Photo. André Pessoa. Tous droits réservés.
136. Toca do João Pimenta. L.do Carmo et Ademar da Mata Dias. Recherche sur le terrain, 2016. Région Serra Vermelha, en dehors du PNSC. © Photo. André Pessoa. Tous droits réservés.
137. Toca do João Pimenta. Détails : couple en posture kamasoutra, deux figures avec ornement sur la tête Recherche sur le terrain, 2016. Région Serra Vermelha. © Photo. André Pessoa. Tous droits réservés.
138. Toca do João Pimenta. L.do Carmo, *La Grande Prière*, danse derviche, transmise par Gurdjieff. Recherche sur le terrain, 2016. Région Serra Vermelha. © Photo. André Pessoa. Tous droits réservés.
139. Toca Alto da Pinga do Boi I, [détail]. Région Serra Branca-PNSC. © Archives et photos de l'auteur.
140. Toca do Carlinho II, [détail]. Région Serra da Talhada-PNSC. © Archives et photos de l'auteur.
141. Toca da Ema do Sítio do Brás II. Région Serra Talhada-PNSC. © Archives et photos de l'auteur.
142. Toca do Pinga do Boi [détail]. Région Serra Branca-PNSC. © Archives et photos de l'auteur.
143. Toca do Vento, [détail]. Région Serra Branca-PNSC. © Archives et photos de l'auteur.
144. *CAPIVARA*, archetypé Matuta, par Lina do Carmo. Cologne, 1997. © Photo : Wolfgang Weimer. Tous droits réservés.
145. Toca Sítio do Meio. Une figure qui semble porter un masque. Région Serra Talhada-PNSC. © Archives et photos de l'auteur.
146. *Voodoo du Plastik*, chorégraphie et danse par Lina do Carmo. Cologne, 1992. © Photo : Gert Weigelt. Tous droits réservés.
147. Toca do Baixão das Andorinhas, [détail]. Région Serra Vermelha-PNSC. © Archives et photos de l'auteur.
148. Toca do Baixão das Andorinhas, [détail]. Région Serra Vermelha-PNSC. © Archives et photos de l'auteur.

149. Toca do Caldeirão dos Rodrigues I, détail : plusieurs scènes avec diversité gestuelle. Région Serra Talhada–PNSC. © Archives et photos de l’auteur.
150. *Aruanãzug*, danse-ensemble : Angela Carrasco, Anderson Casagrande, Carlos Mujica, Erik Tepal, Hannes Diehl, Marjorie Bergado, Maria Pilar, Rebekka Schaefer. Chorégraphie : Lina do Carmo, festival *Continental Shift*, Ludwig Forum, Aachen (Allemagne), 2000. Recherche chorégraphique avec huit danseurs/danseuses et qui fut inspirée par le rituel de la danse et la musique des Aruanãs. Première en co-production avec Tanzhaus NRW, Düsseldorf, 1999. © Wolfgang Weimer. Tous droits réservés.
151. *Aruanãzug*, danse-ensemble : Angela Carrasco, Anderson Casagrande, Carlos Mujica, Erik Tepal, Hannes Diehl, Marjorie Bergado, Maria Pilar, Rebekka Schaefer. Chorégraphie : Lina do Carmo, dans le cadre du festival *Continental Shift*, Ludwig Forum, Aachen, 2000. Recherche chorégraphique avec huit danseurs/danseuses et qui fut inspirée par le rituel de la danse et la musique des Aruanãs. Première en co-production avec Tanzhaus NRW, Düsseldorf, 1999. © Wolfgang Weimer. Tous droits réservés.
152. Scène du film *Niède Guidon : Memórias da Vida*, de Tiago Tambelli, Lina do Carmo joue l’Âme Inaltérable (l’anima). Région de la Jurubeba–PNSC, 2017. © Fátima Guimarães. Tous droits réservés.

Troisième partie

153. Pratique de danse dans le site Boqueirão da Pedra Furada–PNSC, 2001-2002. © Photo : archives *Pro-Arte* FUMDHAM. Tous droits réservés.
154. Pratique de danse dans le site Boqueirão da Pedra Furada–PNSC, 2001-2002. © Photo : archives *Pro-Arte* FUMDHAM. Tous droits réservés.
155. Andressa Paes de Souza ouvre ses bras. Pratique de danse dans le site Boqueirão da Pedra Furada–PNSC, 2001-2002. © Photo : archives *Pro-Arte* FUMDHAM. Tous droits réservés.
156. *Pacto Renovado*, par les élèves du *Pro-arte*, chorégraphie de Lina do Carmo d’après le récit d’Anne-Marie Pessis. Festival *Interartes*, 2004. Amphithéâtre Pedra Furada–PNSC. © Photo : André Pessoa. Tous droits réservés.
157. Figura do Angical [détail]. Région Angical–PNSC. © Archives et photos de l’auteur.
158. *Fantasia Rupestre*, danse : Marisa M. Sousa, chorégraphie : Lina do Carmo avec les élèves du *Pró-Arte* Fumdhm. Festival *Interartes*, 2003. Amphithéâtre Pedra Furada–PNSC. © Archives et photos de l’auteur.
159. *Fantasia Rupestre*, par les élèves du *Pró-Arte* FUMDHAM. Festival *Interartes*, 2003. Amphithéâtre Pedra Furada–PNSC. © Photo : André Pessoa. Tous droits réservés.
160. Travaux de réforme de l’amphithéâtre Pedra Furada pour le 1^{er} Festival en 2003. © Photo : Cristiane Buco, archives *Pro-Arte* FUMDHAM. Tous droits réservés.
161. Travaux de réforme de l’amphithéâtre Pedra Furada pour le 1^{er} Festival en 2003. Les paysans ont bricolé le plateau et les coulisses. © Photo : Cristiane Buco, archives *Pro-Arte* FUMDHAM. Tous droits réservés.
162. Les femmes cousant les rideaux du plateau en pleine nature durant la réforme de l’amphithéâtre pour le 1^{er} Festival en 2003. Amphithéâtre Pedra Furada–PNSC. © Photo : Cristiane Buco, archives *Pro-Arte* FUMDHAM. Tous droits réservés.
163. Panorama de l’amphithéâtre Pedra Furada durant le 1^{er} Festival en 2003, PNSC. © Photo : André Pessoa. Tous droits réservés.
164. L’atmosphère du festival *Interartes* 2004. Amphithéâtre Pedra Furada–PNSC. © Photo : Valentin Durst. Tous droits réservés.
165. Préparation de la scène durant le Festival *Interartes* 2003, amphithéâtre Pedra Furada–PNSC. © Henry Torgue. Tous droits réservés.
166. Le paysan Pedrinho travaille pour la construction de l’amphithéâtre Pedra Furada–PNSC, 2003. © Photo : Cristiane Buco. Tous droits réservés.
167. Erica et Jovana, recherche en danse dans le site Toca do Carlindo. Région Serra Talhada–PNSC, 2016. © Archives et photos de l’auteur.
168. Élèves de danse exploitant la nature, 2016. Région Serra Talhada–PNSC. © Archives et photos de l’auteur.
169. Ana Patrícia et Raíza. Recherche en danse dans le site Toca do Carlindo, 2016. Région Serra Talhada–PNSC. © Archives et photos de l’auteur.
170. Erica. Pratique de danse amphithéâtre Pedra Furada, 2016. Région Serra Talhada–PNSC. © Archive et photo de l’auteur.

171. Ana Vitória et Erica. Pratique de danse amphithéâtre Pedra Furada, 2016. Région Serra Talhada–PNSC. © Archives et photos de l’auteur.
172. Ana Clara. Pratique de danse amphithéâtre Pedra Furada, 2016. Région Serra Talhada–PNSC. © Archives et photos de l’auteur.
173. Cauã. Pratique de danse amphithéâtre Pedra Furada, 2016. Région Serra Talhada–PNSC. © Archives et photos de l’auteur.
174. « Spectacle de danse sans titre », recherche pédagogique de création, *in situ*, 2016. Amphithéâtre Pedra Furada, 2016. Région Serra Talhada–PNSC. © Photo : André Pessoa. Tous droits réservés.
175. « Spectacle de danse sans titre », recherche pédagogique de création, présentation de danse : *Prière en marchant (Walking Prayer)* de Gurdjieff, 2016. Amphithéâtre Pedra Furada, 2016. Région Serra Talhada–PNSC. © Photo : André Pessoa. Tous droits réservés.
176. Schéma 1 : solo-danse *Fugitus*, par Lina do Carmo, Cathédral Sankt Reinoldi, Dortmund (Allemagne), 1995. © Photo : Paulo Greuer. Graphisme conçu par Clémence Boulay exclusivement pour cette thèse. Tous droits réservés.
177. Schéma 2 : Figure danseuse rupestre. Toca da Ema do Sítio do Brás II. Région Serra Talhada–PNSC. © Archives et photos de l’auteur. Tous droits réservés. Graphisme conçu par Clémence Boulay exclusivement pour cette thèse. Tous droits réservés.
178. Schéma 3 : Triangle de l’expression. Graphisme conçu par Clémence Boulay exclusivement pour cette thèse. Tous droits réservés.
179. Conglomérat de rochers dans la région Serra Branca–PNSC. © Photo : Cristiane Buco. Tous droits réservés.
180. Panorama des Tocas do Gancho, région de Jurubeba–PNSC. © Archives et photos de l’auteur.
181. Schéma 4 : L’élastique. Image : solo-danse *Fugitus*, par Lina do Carmo, Cathédral Sankt Reinoldi, Dortmund (Allemagne), 1995. © Photo : Paulo Greuer. Graphisme conçu par Clémence Boulay exclusivement pour cette thèse. Tous droits réservés.
182. Schéma 5 : Corporéité. Graphisme conçu par Clémence Boulay exclusivement pour cette thèse. Tous droits réservés.
183. Schéma 6 : Halo de la mémoire qui exprime l’idée d’un fossile éthérique. Graphisme conçu par Clémence Boulay exclusivement pour cette thèse. Tous droits réservés.

Conclusion

184. Image *making-off* durant le film *Niède Guidon – Memórias da Vida*, de Tiago Tambelli. Recherche gestuelle dans la Toca Pinga do Boi. Les enfants ont pu rencontrer la personne de Niède Guidon : une figure mythique dans leur vie. © Photo : André Pessoa. Tous droits réservés.

Annexes

185. La communauté du Sítio do Mocó, 2016. © Archives et photos de l’auteur.
186. Panorama Sítio du Mocó, 2016. © Archives et photos de l’auteur.
187. Andréa sur la moto, une ancienne élève. Sítio do Mocó, 2016. © Archives et photos de l’auteur.
188. Manifestation pro-Parc à São Raimundo Nanato – Piauí, 2016. © Archives et photos de l’auteur.
189. Carte 1. Région Serra Talhada–BPF, Sítio do Meio – PNSC.
190. Carte 2. Région Serra Talhada (Trilha HOMBUI) – PNSC.
191. Carte 3. Région Serra Talhada (Circuit des Canoas) – PNSC.
192. Carte 4. Région du Desfiladeiro da Capivara – PNSC.
193. Carte 5. Région Serra Branca, Circuit du Angical – PNSC.
194. Carte 6. Région Serra Branca – PNSC.
195. Carte 7. Région Serra Vermelha, Baixão das Andorinhas – PNSC.
196. Carte 8. Région dos Serrotes, dans les environs du PNSC.

* Aucune des photos exposées dans cette thèse ne peut être utilisée sans autorisation et sans les références aux photographes et à cette thèse. De même, les films qui accompagnent cette thèse ne peuvent pas faire l’objet de copies sans consulter l’auteur de la thèse. Les schémas conçus pour cette thèse, et leurs droits, sont réservés à l’auteur de la thèse. Les cartes, dans les annexes, ont été créées par Elizabeth Buco, selon la référence bibliographique déjà mentionnée p. 439 en note 18.

INDEX

Cet index liste les noms des personnes citées. Les numéros de pages indiquent les personnes mentionnées, soit dans le corpus du texte, soit dans une note en bas de page. Les noms de compagnies, de festivals, de mouvements artistiques ou d'institutions se trouvent en italique. Nous ne mentionnons pas dans cet index les noms des œuvres et des photographes ainsi que les personnes qui figurent sur les photos.

A

Albert, Bruce : 413.
Alvis, Samuel : 355.
Anati, Emmanuel : 169, 406.
Andrade, Mário de : 302.
Andrieu, Bernard : 154, 226, 227, 259.
Araújo, José : 63.
Aristote : 360.
Artaud, Antonin : 38, 61, 163, 164, 173, 224, 271, 276, 298, 299, 316, 317, 318, 407, 412.

B

Bach, J. S. : 7, 233, 275, 285, 297.
Bachelard, Gaston : 35, 38, 41, 42, 44, 46, 49, 51, 61, 97, 102, 120, 172, 174, 187, 193, 194, 214, 221, 224, 246, 249, 272, 276, 333, 337, 342, 344, 346, 347, 353, 363, 378.
Balzac, Honoré de : 26, 76, 77, 79, 180.
Barba, Eugênio : 257.
Barrault, Jean-Louis : 364
Bastos, Solange : 86, 167.
Bataille, Georges : 125, 127, 166.
Batiste, Roger : 156.
Baudelaire, Charles : 80, 202, 228, 244, 351, 363, 385, 398.
Bauhaus : 166, 218.
Bausch, Pina : 235, 289.
Baxman, Inge : 379.
Beethoven, Ludwig Van : 233, 372.
Béjart, Maurice : 156.
Benesh, Joan : 119, 265.
Benjamin, Walter : 247, 374, 401, 406, 413.
Bennet, John G. : 367, 398.
Bennet, Elizabeth : 398.
Bergson, Henri : 2, 8, 15, 23, 24, 25, 26, 27, 39, 43, 44, 47, 48, 49, 55, 57, 68, 99, 100, 102, 106, 115, 129, 137, 154, 155, 156, 169, 170, 188, 192, 193, 197, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 209, 212, 214, 221, 228, 229, 230, 236, 241, 246, 250, 259, 279, 282, 312, 315, 324, 325, 333, 339, 340, 342, 343, 346, 348, 351, 353, 359, 364, 366, 367, 370, 376, 377, 378, 381, 385, 386, 387, 388, 389, 391, 392, 393, 396, 397, 398, 411, 417.

Bernard, Michel : 59, 110, 122, 150, 151, 155, 196, 217, 260, 353, 360, 361.
Berthoz, Alain : 64, 75, 78, 101, 102, 103, 104, 112, 156, 200, 201, 212, 243, 290, 308, 362, 364, 365, 375, 388, 397, 434.
Beuys, Joseph : 195, 196, 252.
Biennale des Arts du Mime et du Geste : 164.
Blanc, Dominique : 218.
Boëda, Eric : 30, 98, 152, 168, 267, 405.
Boissière, Anne : 247.
Bonaventura, Saint : 120.
Bonneuil, Christoph : 182.
Bonte, Pierre : 97.
Bosch, Jérôme : 103.
Bourdelle, Antoine : 7.
Braque, Georges : 166
Brecht, Berthold : 61, 138.
Brook, Peter : 217.
Buco, Cristiane de A. : 92, 99, 112, 131, 212, 226, 233, 287, 301.
Buco, Elizabete : 95, 115, 153, 176, 219, 232, 439.

C

Cabelo (pseudonyme) : 369.
Callaway, Ewen : 134.
Campos, Oveide : 437.
Cany, Bruno : 125.
Carpentieri, Enzo : 274.
Centre Culturel Sérgio Motta : 107.
Centre Dramatique National de Besançon : 378.
Centre National de la Danse—CND : 80, 196, 379.
Cézanne, Paul : 166.
Chacoux, Sophie Angeli : 203.
Chagas, Paulo C. : 69.
Chapouthier, George : 47, 75, 377.
Chomsky, Noam : 240.
Clark, Lygia : 372.
Clottes, Jean : 408.
Compagnie Alaya Dança : 282, 356.
Compagnie de théâtre Sourous : 239.
Condillac, Etienne Bonnot : 370, 371, 382, 383, 384, 385.
Coppens, Yves : 405.

D

Da Luz, Maria De Fatima : 30.
Da Mata, Ademar Dias : 253, 255.
Da Silva, Elizabeti Salomé (Beti) : 437.
Damasio, Antonio : 78, 114, 142, 314, 358.
Darwin, Charles : 138, 143, 276.
De Castro, Eduardo Viveiros : 28, 260.
Debru, Claude : 434.
Decroux, Etienne : 58, 134, 156, 292, 308, 364, 391, 422.
Degas, Edgar 263.
Deguy, Michel : 361.
Deleuze, Gilles : 21, 23, 24, 26, 27, 29, 38, 42, 45, 49, 102, 107, 109, 119, 120, 122, 141, 172, 217, 238, 260, 282, 286, 293, 294, 311, 324, 329, 351, 360, 390, 392, 396, 397, 410, 411.
Delsarte, François : 351, 352.
Der Blaue Reite : 159, 164, 166.
Derrida, Jacques : 121, 124, 171, 255, 272, 283, 379, 401.
Descartes, René : 360.
Descola, Philippe : 28, 295.
Després, Aurore : 242, 272.
Dewey, John : 108, 358.
Dias, Wellington 316.
Didi-Hubermann, George : 245.
Die Blaue Vier : 166.
Die Brücke : 159.
Do Carmo, Lina : 36, 40, 266, 269, 342.
Dorcy, Jean : 364, 374.
Douxami, Christine : 62.
Dubey-Pathak, Meenakshi : 408.
Dufet, Michel : 7.
Duncan, Isadora : 59.
Durand, Gilbert : 46, 47.
Dürckheim, Karlfried Graf : 59.
Durkheim, Émile : 148.

E & F

École Internationale de Mimodrame de Paris
Marcel Marceau : 33, 44, 261, 300, 306, 337, 338, 345.
Eliade, Mircea : 47, 71.
Faure, Martine : 30.
Festival Euro Art Meeting à Wrocław : 71.
Festival Interartes : 106, 212, 291, 301, 311, 312, 314, 315, 317, 417, 419, 424, 431, 432, 434, 438.
Festival Scènes de Gestes : 379.
Festival SESC – Mundão : 43.
Forest, Denis : 312, 359.
Formis, Barbara : 242.
Foste, John : 344.
Foucault, Michel : 7, 161, 174, 243.
Freixe, Guy : 63, 80, 269, 378, 413.
Freud, Sigmund : 235, 268.
Friedberg, Claudine : 155, 185.
Fritz, Carole : 408.

Fundação Museu do Homem Americano – FUMDHAM : 17, 29, 82, 83, 84, 85, 88, 90, 92, 93, 95, 104, 105, 106, 107, 112, 115, 131, 152, 167, 176, 182, 197, 232, 244, 265, 267, 287, 290, 297, 327, 423, 429, 434, 437, 439.

G

Gauguin, Paul : 166.
Genty, Philippe : 346.
Gérard, Jorland : 308.
Gert, Valeska : 266.
Gévaudan, Camille : 136.
Giacometti, Alberto : 78, 262.
Ginot, Isabelle : 383, 415.
Girard, Mathieu : 244.
Girard, René : 305.
Godard, Hubert : 54, 114, 372, 383.
Goethe Johann Wolfgang Von : 7, 372.
Goffman, Erving 19.
Goya, Francisco 103.
Grotowski, Jerzy 71, 79, 110, 185, 318, 356, 357.
Grzelczyk, Maciej 145.
Guattari, Felix 23, 24, 26, 29, 38, 42, 45, 49, 172, 286, 324, 329, 397, 410.
Guérin, Claude : 29, 30.
Guérin, Frank : 168.
Guidon, Niède : 19, 20, 29, 30, 31, 83, 84, 86, 89, 90, 95, 104, 106, 107, 115, 131, 139, 140, 167, 176, 188, 196, 223, 225, 287, 363, 402, 403, 405, 427, 428.
Gurdjieff, G. I. : 46, 54, 55, 149, 153, 217, 256, 259, 281, 288, 292, 305, 331, 337, 342, 343, 344, 347, 348, 349, 350, 352, 353, 364, 367, 371, 372, 375, 383, 398, 407.

H & I

Hache, Emilie : 182.
Hall, Edward T. : 183, 186.
Halloy, Arnold : 63.
Harari, Yuval Noah : 137, 404, 409.
Herzog, Werner : 82.
Hessenbruch, Louise-Marie : 165.
Hijikata, Tatsumi : 163.
Hobbes Thomas : 25.
Hugo, Victor : 65.
Huizinga, Johan : 137.
Hume, David : 65.
Husserl, Edmund : 150, 187, 237, 238, 248, 434.
Ibsen, Henrik : 195.
Institut national d'histoire de l'art – INHA : 337, 379.
Instituto Ayrton Senna : 291.
Instituto Chico Mendes – ICMbio, Brasil : 437.
Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural – IPHAN, Brasil : 252.
Instituto Nacional de Arqueologia, Paleontologia e Ambiente Semiárido – INAPAS : 265.
Izard, Michel : 97.

J ☒ K

Jianou, Ionel : 7.
Jorland, Gérard : 308.
Jousse, Marcel : 47, 56, 60, 61, 137, 154, 156, 180, 183, 185, 201, 206, 208, 234, 239, 240, 261, 330, 337, 373, 380, 397.
Julien, Michèle : 79.
Jung, Carl Gustav : 276, 318.
Jüterbock, Burkhard : 108.
Käes, René : 290.
Kandinsky, Wassily : 8, 146, 159, 164, 165, 166, 230, 231, 258, 285.
Kant, Emmanuel : 45, 186, 193, 194, 198, 224, 226, 229, 236, 240, 241, 392, 398.
Katz, Helena : 262, 306.
Kintzler, Catherine : 247.
Kittler, Friedrich A. : 379.
Klee, Paul : 71, 159.
Kleist, Heinrich Von : 271.
Kopenawa, Davi : 413.
Krishnamurti, Jiddu : 101.
Kulturamt – Cologne, Allemagne : 33.
Kulturministerium NRW : 33.
Kummer, Christoph : 135.
Kunsthochschule für Medien Köln : 412.

L

Laban, Rudolf : 52, 70, 114, 119, 217, 265, 344, 345.
Lacan, Jacques : 235.
Lages, Conceição : 167.
Landin Neto, Nestor Paes : 75, 101.
Lannes, Henriette : 343.
Laplantine, François : 19, 170.
Lapoujade, David : 312, 315, 397.
Lassibille, Mahalia : 28.
Launay, Isabelle : 28, 285.
Le Breton, David : 76.
Leconte, Emmanuel : 168.
Lecoq, Jacques : 261.
Lefèvre, Betty : 80.
Légeret, Katia : 379.
Lenclud, Gérard : 321.
Leroi-Gourhan, André : 147, 152, 156, 169.
Lévi-Strauss, Claude : 28, 38, 42, 193, 242.
Lima, Pedro : 401.
Lobo, Lenora : 356.
Locke, John : 385.
Lorblanchet, Michel : 135, 136.
Luminet, Jean-Pierre : 216.
Lumley, Henry de : 17, 122, 133, 147, 152, 216, 406.

M

Macke, August : 159.
Maison des Sciences de l'Homme – MSH : 164.
Mandelbrot, Benoît : 10, 281.
Marc, Franz : 159, 166.

Marceau, Marcel : 13, 33, 44, 49, 50, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 68, 79, 114, 153, 154, 156, 162, 202, 226, 242, 260, 261, 266, 274, 281, 292, 299, 300, 303, 305, 308, 321, 337, 338, 345, 348, 355, 356, 361, 364, 365, 372, 374, 380, 386, 388, 389, 390, 391, 392.
Martinez, Ariane : 42.
Martins, Gabriela : 83.
Mathias, Valérie : 401.
Matisse, Henri : 159, 166.
Maturana, Humberto : 50.
Maus, Marcel : 42, 144, 154, 361.
Merleau-Ponty, Maurice : 40, 65, 73, 82, 101, 104, 122, 156, 173, 194, 200, 235, 266, 300, 335, 358, 365, 370, 385, 412, 431.
Meyer, François : 378.
Michel, Marcelle : 383.
Mina, Fabio : 274.
Ministério da Cultura – MINC, Brasil : 252.
Ministério do Meio Ambiente – MMA, Brasil : 437.
Mnouchkine, Ariane : 168, 257.
Mocan, Raluca : 248.
Morgan, Charles : 162.
Morin, Edgar : 47, 78, 79, 106, 122, 126, 155, 185, 274, 382.
Morin, Hervé : 405.
Mortaigne, Véronique : 405.
Mozart, Wolfgang A. : 233
Musée de l'homme, Paris : 216.
Musée du Louvre : 407.
Musée du Quai Branly Jacques Chirac : 165, 218.
Musée Guimet, Paris : 379.
Muséum de L'histoire Naturelle de Nantes : 134.
Muséum national d'Histoire naturelle – CNRS : 185.
VII Mostra de Intérpretes Criadores : 282, 356.

N ☒ O

Nezinho (pseudonyme) : 301.
Niedzialkowski, Stefan : 338.
Nietzsche, Friedrich : 24, 49, 50, 325, 326, 416.
Nijinski, Vaslav : 162.
Nilson (prénom) : 212.
Nouss, Alexis : 170.
Ohno, Kazuo : 338.
Oliveira, Jorlan da Silva : 197.
Oliveira, Nivaldo Coelho de : 139.
Olivier, Laurant : 74, 81, 104, 118, 124, 170, 209, 222, 223, 229, 235, 374.
Ostrower, Fayga : 198, 199, 202, 301.
Oughourlian, Jean-Michel : 305.

P

Paes, Edivaldo Landim : 423, 429, 432, 433.
Paes, Elaine Cristina : 423, 429, 430, 431.
Paes, Erasmo : 423, 429, 431.
Paes, Frascina Dias : 223.
Paes, Rogério de O. : 146, 197.

Paillet, Patrick : 123.
Parenti, Fábio : 29, 30.
Pedrinho (prénom) : 152, 176.
Penck, A. R. : 71, 165.
Perrin, Julie : 37.
Pessis, Anne-Marie : 20, 21, 29, 31, 74, 79, 83, 84, 86, 87, 89, 90, 97, 121, 122, 137, 234, 300.
Pessoa, André : 252, 253, 258.
Peyre, Evelyne : 30.
Picasso, Pablo : 165, 166, 247, 259.
Picq, Pascal : 135, 145, 405.
Platon : 211.
Poulain, Jacques : 125.

Q & R

Ramachandran, Vilayanu S. : 305.
Ramos, Graciliano : 19.
Recht, Roland : 365, 375.
Richard, Lionel : 159, 165.
Roland, Muriel : 164.
Rolnik, Suely : 372.
Rosch, Eleanor : 65.
Roupenel, Gaston : 276.
Ruyer, Raymond : 150, 157, 217.

S

Salzmann, Jeanne de : 324.
Savaresse, Nicole : 257.
Scelsi, Giacinto : 217.
Scherchen, Hermann : 8.
Scheyer, Galka : 166.
Schiller, Frédéric : 138.
Schlemmer, Oscar : 218.
Schlossmacher, Josef : 40.
Schmid, Peter : 134.
Schuré, Édouard : 126, 171.
Shakespeare, William : 340, 411.
Shawn, Ted : 351.
Sicco, Anne : 50, 345.
Sienaert, Edgard : 239.
Simões, Mila : 124.
Simon, Michel : 302.
Smuts, Jan : 148.
Sousa, Marisa M. : 101, 307, 311, 423, 424, 429, 434.
Sousa, Mariúdes M. : 101, 311, 423, 425, 429.
Spencer, Herbert : 143, 205.
Spinoza, Baruch de : 28, 109, 114, 119, 122, 142, 217, 293, 294, 358, 362, 370, 376, 382, 397.
Steiner, Rudolf : 177, 191.
Stockhausen, Markus : 274.
Straus, Ervin : 116, 191, 244, 247, 248, 249, 250, 251, 254, 322, 368, 371, 372, 373.

T

Tambelli, Tiago : 223, 273, 402.
Tancelin, Philippe : 173.
Théâtre des Abbesses, Paris : 361.
Théâtre du Soleil – Cartoucherie de Vincennes : 168, 257.

Théâtre Victor Hugo : 239.
Thies, Dennis : 223.
Thompson, Evan : 65.
Tomazewski, Henry : 338.
Torgue, Henri : 271.
Triolet, Elsa : 268.
Tunga (pseudonyme) : 369.

U

UNESCO : 30, 131.
Universidade de Trás-Os-Montes e Alto Douro Portugal : 99, 124, 233.
Universidade Federal do Piauí-UFPI, Brésil : 167.
Universidade Federal do Vale de São Francisco- Univasf, Brésil : 101.
Université de Bourgogne Franche-Comté-UBFC : 242, 272, 290, 355, 378.
Université de Brasília-UnB, Brésil : 356.
Université de Californie à Riverside : 69.
Université de Grenoble 2 : 379.
Université de Leipzig : 379.
Université de Nantes : 185.
Université de Pernambuco, Brésil : 265.
Université de Rouen : 80.
Université George Washington : 134.
Université Paris – Nanterre : 30.
Université Paris I (Sorbonne) : 84, 167.
Université Paris 8 : 19, 28, 78, 103, 122, 125, 212, 239, 269, 288, 379, 397, 415.

V & W

Valéry, Paul 126, 127.
Van Gogh, Vincent 166
Varela, Francisco 50, 65.
Vargoz, Frédérique 379.
Vauxcelles, Louis 165.
Verne, Jules 396.
Verzin, Annette & Luc 159, 165, 166.
Viering, Kerstin 123.
Voador, Jack (pseudonyme) 301.
Wagner, Richard 233.
Weber, Pascale 378.
Weil, Simone 375.
Wood, Bernard 134.
Woodstock 317.
Worms, Frédéric 259, 325.

X & Z

Zilhão, João 123.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	V
PARTIE I : LE CORPS COMME LIEU DE LA MÉMOIRE EN CRÉATION	15
<i>Avant-propos : Serra da Capivara, lieu et mémoire</i>	17
Chapitre 1. L'ÉLAN VERS LA SERRA DA CAPIVARA.....	33
1. À l'arrière-plan du désir de rejouer la trace.....	34
2. CAPIVARA solo- danse : le corps archaïque et de son archéologie.....	38
[Terrain 1, 1996]	
Éprouver une corporéité atemporelle.....	39
Lier l'archéologie à l'expression.....	42
L'origine comme un réservoir dans le corps.....	45
3. Le souffle dramatique.....	50
Une patrie des racines imaginaires.....	51
Sculpter le vécu.....	56
Se dédoubler et se connaître.....	61
4. L'alchimie des archétypes.....	66
Chapitre 2. LE MÉTISSAGE CHORÉGRAPHIE-ARCHÉOLOGIE.....	73
1. Des créations rupestres Serra da Capivara.....	73
2. La trace et l'impalpable.....	79
Le regard dans le temps.....	82
Question stylistique.....	85
3. Comment penser une évolution esthétique ?.....	86
Question de superposition.....	96
Le regard sensoriel.....	99
La vision imagée.....	101
Chapitre 3. L'ACTE SCÉNIQUE COMME PARADIGME DU CHANGEMENT.....	105
1. Le retour à la Pedra Furada, en 2000.....	106
2. Le geste de l'origine dans l'instant de sa réapparition.....	110
Double rôle : création et transmission.....	111
Poétiser les pierres ancestrales : un spectacle de la réception.....	114
Geste, affection, transformation.....	117
3. La « restance » ou le geste durable.....	120
PARTIE II : LE TRAMAGE ARCHÉOLOGIQUE PAR LE CORPS	129
<i>Fouiller l'expressivité de la trace de gestes dont la signification nous échappe</i>	
Préambule.....	131
Brève autopsie des origines.....	133
Chapitre 1 : L'ESTHÉTIQUE ET LE FONCTIONNEL.....	139
1. De l'état naturel de l'imagerie à l'expérience esthétique.....	139
L'image stimulée par l'instinct.....	142
La vie pensée par l'image	144
2. De l'impression à l'expression.....	147
Être impressionné, métaboliser, s'exprimer.....	148
Efficacité, sensibilité, singularité.....	152
3. L'art du beau « sauvage ».....	156
Peut-on rêver notre vrai corps ?.....	158
Donner forme au silence.....	161
4. L'art rupestre et l'art d'après.....	164
Écouter le temps, oublier, créer.....	167
L'art impose-t-il une technique ?.....	169

Chapitre 2 : L'ART COMME RÉINVENTION DU VÉCU – <i>Des leçons de bonheur</i>	171
1. Première leçon de bonheur: spontanéité, souplesse des gestes.....	174
Toca da Entrada do Pajaú : le triomphe du rouge.....	175
Toca da Entrada do Baixão da Vaca : l'allégorie sur le fond instable.....	179
Toca do Fundo do Baixão da Vaca II : l'hydride comme somme de gestes.....	180
Toca da Ema do Sítio Brás I : la force des petites figures.....	182
2. Deuxième leçon de bonheur: synthèse des rythmes, élan et motricité.....	187
Toca Boqueirão da Pedra Furada, un temple d'archéogestes.....	188
3. Troisième leçon de bonheur: expression et expansion.....	195
Les Tocas do Gancho, gestes cachés.....	196
Toca do Gancho III : geste de l' « hôte volant ».....	198
Toca do Gancho I et II : geste gravitaire, une légèreté du hasard.....	202
4. Quatrième leçon de bonheur: miroir du temps à Serra Branca.....	209
Toca do Pinga do Boi : dépliage de l'instinct et l'intelligence.....	210
Toca das Emas do Delmiro : allure du blanc et du géométrique.....	213
Toca do Caboclinho : réverbération esthétique.....	216
Site Toca do Morcego : étrangeté et rêveries imposantes.....	219
5. Cinquième leçon de bonheur: sensation du mouvement à Serra Vermelha.....	231
Le réel imagé : relation entre figures et rythmes.....	232
Rendre logique le sensible : une dynamique de la souplesse.....	236
6. Sixième leçon de bonheur: une symbolique du dialogue [mise en relation].....	242
Question du « deux traits ».....	243
L'être et l'environnement.....	247
Du spatial au présentiel.....	252
7. Septième leçon de bonheur: symphonie de présences [figure-solo].....	258
Suite gestuelle : les images de soi.....	260
Suite de théâtralités : l'esthétique du contraste.....	266
Une brève pensée sur l'animalité du spirituel.....	275
PARTIE III : ARCHÉOLOGIE DE L'EXPRESSION.....	279
<i>Une voie pédagogique de création ou de création pédagogique ?</i>	
Préambule.....	281
Chapitre 1. RECHERCHER À NOUVEAU.....	285
1. Le spectacle art et vie [terrain 3 : de 2001 à 2004].....	286
Pour une pédagogie de la transformation.....	290
À la recherche du corps vital: la présence.....	293
L'approche scénique d'archéogestes.....	297
Forger une corporéité « sauvage » pour la scène.....	302
2. Force de l'éphémère.....	308
Festival Interartes : l'espace de reconnexion.....	312
L'art de faire-ensemble.....	318
Temps-suspendu [réflexions complémentaires].....	319
3. Une danse, une espérance.....	322
Refouler le rêve de la danse [terrain 3 : de 2016 à 2017].....	323
Une image du différent dans le semblable [palimpseste de générations].....	325
La sensation qui parle.....	329
Chapitre 2. CORPS DE L'EXPRESSION.....	337
<i>Mémoire, Imaginaire, Conscience Esthétique</i>	
1. Circularité, dualité et image triadique du corps de l'acteur.....	338
Alignement et connexion.....	342
La loi de 3 et la création.....	347
Geste et silence.....	354
2. Qu'est-ce que le sans fond ?.....	358
Expression et anticipation.....	362
La qualité du regard à l'autre [Regarder – être regardé].....	367

3. Incarnation esthétique des sens.....	372
Conscience et mémoire.....	376
La mémoire et le sentir.....	382
Utopie de la durée : l'élastique de Bergson et le geste chez Marceau.....	386
CONCLUSION : alliance et création, perspective et incertitude.....	401
Entre enracinement et déracinement.....	406
Tout est en l'air.....	410
Sur un autre plan.....	411
Qu'est-ce qu'une thèse ?.....	414
LES ANNEXES.....	419
I. Parcours chorégraphique (dramaturgie) du solo <i>CAPIVARA</i>	421
II. Les entretiens.....	423
III. Articles (notes de terrain).....	434
IV. Les cartes et une grille des sites archéologiques.....	439
BIBLIOGRAPHIE.....	455
TABLE DES ILLUSTRATIONS & crédits photos.....	471
INDEX	479
TABLE DES MATIÈRES	483

Mots-clés : *corps, geste, expression, origine, mémoire.*

Résumé : Cette thèse est une étude transversale fondée sur la réactivation de gestes anciens comme ressource esthétique qui émaille l'expression du spectacle vivant. L'épure expressive des œuvres rupestres de la Serra da Capivara constitue le dispositif lumineux d'enquête chorégraphique qui s'articule entre continents. Pratique et théorie se juxtaposent et mettent en cause les impacts sensoriels de l'espace exploré, sollicitant l'éveil de la perception vers les énergies fondatrices pour retisser les figures de danse et de théâtralisation de la vie. Les épisodes de recherche sur le terrain circonscrivent un parcours de réactivation et réincorporation de gestes au commencement de l'art. La chercheuse se met à l'épreuve elle-même et sur la scène problématise le sujet de l'expression par le biais d'une archéologie incarnée, tandis que la recherche

s'étend vers le corps-collectif de la nouvelle génération des habitants de la Serra da Capivara. La pensée archéologique invite à creuser, sous un autre angle, le phénomène esthétique lié à la corporéité en amplifiant la conscience du corps, celle qui est éprouvée par l'acteur-danseur. L'analyse de milliers de figures révèle l'originalité de la trace préservée dans les innombrables sites, avec des peintures étonnantes et propose un nouveau point de vue sur la fonction de l'art rupestre dans le temps actuel. Elle montre une voie pédagogique mêlée avec la création, rompant avec la vision conformiste stéréotypée du sertão brésilien. Ce lieu de débat sur l'origine de l'homme est attendu comme un réseau d'innovation artistique. Corps, environnement et mémoire peuvent se fondre, se décaler du temps, en considérant ce qui vibre au-delà de la trace.

**Titre : ARCHAEOLOGY OF EXPRESSION – THE POETICAL IMPACT OF THE ROCK ART
SCENARIOS FROM THE SERRA DA CAPIVARA ON THE CORPOREAL INVENTION OF THE
ACTOR-PERFORMER**

Keywords : *body, gesture, expression, origin, memory.*

Abstract : This thesis is a cross-disciplinary study based on the reactivation of ancient gestures as an aesthetic resource that enamels the expression of performing arts. The expressive outline of the rock art of the Serra da Capivara constitutes the radiant methodological device for a choreographic research bridging continents. Practice and theory interface and question the sensory impacts of the investigated space, calling for the perception of the primordial energies to recreate dance figures, and the theatricalizing of life. The episodes of field research circumscribe a journey of reactivating and reincorporating gestures at the beginning of Art. The researcher is exposed for testing herself. On stage she problematizes the subject's expression through embodied archeology, while the research extends to the collective body of the new generation of

inhabitants of the Serra da Capivara. The archaeological thought invites to dig, from another angle, aesthetic phenomenon connected to corporeality by amplifying the consciousness of the body, the one that is experienced by the actor-dancer. The analysis of thousands of figures reveals the originality of the trace preserved in the countless sites with astonishing paintings. It proposes a new point of view on the function of rock art in our time and it shows a pedagogical way of using creativity to break with the stereotyped conformist vision of the northeast Brazil. This place of debate on the origin of man is expected to be a network of artistic innovation. Body, environment and memory can melt, shift from time, considering what vibrates beyond the trace.