Skén&graphie

Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes

6 | 2019

Voyages des cultures et des mémoires dans les arts de la scène

Des peintures rupestres à la création chorégraphique : danser la mémoire

Lina do Carmo

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/skenographie/2959>

DOI : 10.4000/skenographie.2959

ISSN : 2553-1875

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2019

Pagination : 155-164

ISBN : 978-2-84867-673-9

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Lina do Carmo, « Des peintures rupestres à la création chorégraphique : danser la mémoire », *Skén&graphie* [En ligne], 6 | 2019, mis en ligne le 01 juin 2021, consulté le 27 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/2959> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/skenographie.2959>

Ce document a été généré automatiquement le 27 septembre 2021.

Presses universitaires de Franche-Comté

Des peintures rupestres à la création chorégraphique : danser la mémoire

Lina do Carmo

- 1 Le fait de voyager entre mondes et cultures opposés favorise la prédisposition du corps au changement. Le caractère migratoire de l'artiste brésilienne que je suis, vivant en Allemagne, me conduit à prêter davantage attention aux mondes mythiques peu connus de ma culture d'origine.
- 2 Les milliers de figures qui se superposent sur les parois rocheuses de la Serra da Capivara¹ m'ont entraîné à interroger leurs messages visuels. Depuis la première visite sur le terrain en 1996, ce monde de l'ancien m'a attiré et incité à développer un processus de création. Aussitôt s'est instauré un lien profond entre le lieu archéologique et ma recherche artistique. De l'interface « danse et archéologie » provient le solo-danse *CAPIVARA*² (voir cahier photographique et le descriptif p. xxx), liant la conception de gestes vivants à l'étrangeté de ces peintures.
- 3 Depuis plus de vingt ans, je suis profondément attachée à ce site archéologique fascinant et je m'interroge sur la puissance de tous ces gestes inscrits dans la pierre. Marcel Jousse offre des pistes de réflexion lorsqu'il écrit : « La pensée, c'est le Geste³ ». Les pensées sont charnelles et il ne faut pas avoir peur d'être davantage corporel. Entre *ici* et *là-bas*, c'est surtout mon corps qui vit le tiraillement de forces ; d'un côté le confort de la vie européenne et de l'autre le plaisir intime de l'origine⁴. Le corps expérimente l'écart entre les identités fragmentées. La sensation de déracinement donne de l'élan pour exploiter plus largement le geste caché dans ce monde archéologique, presque impénétrable.

Scénarios du vécu

- 4 Voilà l'art perpétué sur les abris des rochers réverbérant la trace qui remonte à plus de 30 000 ans avant notre ère. La nature rythmique du corps est inscrite dans le caractère

hétérogène des styles picturaux. L'immense corpus compose un palimpseste pour l'étude de l'expressivité du geste. 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 de la trace. Il faut faire corps avec la richesse de l'expression étrange et intime du geste d'une mémoire impalpable qui éveille un sentiment de retour à soi-même.

- 5 S'étalant sur les parois des grands rochers, les traces de gestes révèlent une expressivité surprenante ; surtout, le contraste stylistique entre les figures bouleverse la notion du temps et les concepts d'ancien et de moderne (voir *ibid.*). Les figurations étrangement expressives de ces dessins ont remis en question tout ce que je connaissais. L'impact était tel qu'elles m'entraînaient malgré moi dans une danse sauvage.
- 6 L'environnement est saisissant avec des formations géologiques extraordinaires qui invitent à prendre tous les risques. Le corps doit se tenir prêt à s'adapter aux changements. Et c'est là, déjà, une façon de danser.
- 7 Comment ce phénomène expressif s'instaure-t-il dans l'expérience spatiale avec la terre ? L'esprit de la création qui s'exprime dans les scénarios rupestres en termes de mythification de la vie montre les principes fondateurs de l'expression esthétique, ou mieux, de mises en scène (voir *ibid.*). La force de l'ancien n'est pas qu'une image à regarder mais une réalité vécue qui s'exprime, racine féconde issue de notre être archaïque.
- 8 L'intrication « danse-archéologie » développe un imaginaire particulier dans lequel le corps doit épouser une danse de reconnexion avec la mémoire archaïque Et ce travail imaginaire vers des origines fantasmées ouvre en fait une dynamique d'invention et de liberté comme « un tourbillon dans le fleuve du devenir⁵ ».
- 9 Une perspective inversée amène à rêver le geste, retournant à l'aspect archaïque de l'humanité inaccomplie. La raison qui pousse le chercheur à se plonger dans un autre temps et un autre espace ne peut pas s'expliquer par un simple besoin de nouveauté. Ce processus de création suscite d'une part la tension féconde entre préservation des traditions et liberté de création, et d'autre part l'éveil du sentiment de « l'éternel retour ».

Le geste et l'origine

- 10 Lorsqu'on se confronte au double rôle de se mettre en scène soi-même, la création devient un travail très intime. Ici, le corps est l'espace dramaturgique de la mémoire et travaille un sentiment d'appartenance. Mais pour que le corps habite réellement le geste, il doit se libérer des conditionnements. Moitié *hérité*, moitié *auto-créé*, le corps doit s'adapter, changer, se transformer.
- 11 En archéologie, le travail de fouille précède la *découverte*. Par analogie l'œuvre chorégraphique est, *a priori*, une intuition mentale qui façonne le corps au présent, mais qui est toujours dans un temps à venir, anticipé par l'activité des sens. Le chorégraphe est alors comme un tisseur de liens entre le visible et l'invisible, de gestes qui sculptent l'espace comme le palimpseste de la mémoire dont Baudelaire parle ainsi : « Qu'est-ce que le cerveau humain, sinon un palimpseste immense et naturel⁶ ? ». Avec cette

interrogation, l'analogie que fait le poète peut se rapporter au « cerveau-corps » de la danse.

- 12 Le chorégraphe qui se met en scène a plusieurs difficultés à affronter. La première consiste à voir son propre corps alors qu'il est « habité » par sa recherche chorégraphique. La deuxième est de comprendre comment le danseur relie la pensée du chorégraphe au contenu de la recherche. C'est en cela que la dramaturgie est un élément structurant pour la création chorégraphique. La troisième difficulté consiste à arriver à se dédoubler dans les sollicitations pour agir selon l'oscillation des rôles, entre efficacité du geste et conscience esthétique. Il y a un monde de connexions à faire dans un seul corps.
- 13 Mon solo-danse *CAPIVARA*, sur invitation de l'archéologue Niède Guidon, a été accueilli sur le lieu même de ma recherche chorégraphique en 1996 (voir *ibid.*). Ce fut pour moi, avant tout, un retour au lieu qu'affectivement je n'avais pas quitté. Pour rendre hommage à l'ancestralité de cet endroit, les organisateurs ont pris en charge la mise en place d'une vraie scène, avec une installation électrique. Nous avons dans ce *lieu mythique*, le site de Pedra Furada, mis en place une structure d'amphithéâtre. Danser dans cet endroit a stimulé le jeu chiasmatique de mon énergie avec celle des habitants des environs. La première chose qui m'a frappée dans ce lieu, ce fut la présence des enfants. Le fait de danser là, pour un public entièrement vierge, car n'ayant jamais vu ni spectacle ni théâtre, a posé la question de ma propre identité. Cette perte de références a joué un rôle essentiel dans l'expérience transculturelle qui a soutenu ma recherche vers une création pédagogique. En effet, le spectacle a éveillé chez les enfants du territoire un désir de danser. Ma création s'est prolongée par une recherche pédagogique pour trouver le meilleur moyen d'initier ces jeunes à la danse. L'expérience est toujours en train d'anticiper et de prolonger un processus. Nous sommes ainsi pris nous mêmes dans un palimpseste générationnel qui travaille autour de la mémoire.
- 14 Ce lieu archéologique est devenu un *dispositif* pour mettre en pratique mes questions sur la réactivation de la trace et repenser l'altérité avec le corps vivant des habitants de la Serra da Capivara. Comment se réalise ce passage de l'ancien à l'actuel ? Il faut apprendre à regarder et à recevoir l'impact de l'art rupestre vu par le regard des enfants, afin d'activer le lien entre le corps et la nature primordiale (voir *ibid.*). Le corps est un espace ouvert mais aussi sélectif. Entre voir et croire s'engendre la dynamique de création. L'étonnante expressivité des figures peintes sur les parois et niches se superpose à l'expressivité des enfants et témoigne d'une poétique durable. Dénuder l'être caché, faire appel à la mémoire
- 15 Sentir avec tout son être crée le geste. Une dynamique de *reprise* et *passage* s'installe entre ce qui vibre de la mémoire palimpseste des gestes inscrits sur les rochers et le regard sensoriel des enfants qui aspire à chorégraphier le « sentir ». Pour préciser le sentiment de cette recherche, référons-nous à Bachelard : « 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 intérêt⁷. » Dénuder le corps serait l'objet d'une *archéologie de l'expression* concernant la soustraction, parce qu'il faut enlever des couches jusqu'à l'expression de l'être sans fond, jusqu'au *trait archétypal*. Baudelaire se réfère à un « palimpseste divin créé par Dieu, qui est notre incommensurable mémoire »⁸, pour le

différencier d'un palimpseste « comme un chaos fantastique »⁹ chargé des histoires superposées l'une sur l'autre.

- 16 Le geste archéologique respecte la terre qui est composée comme le corps humain de couches juxtaposées à travers le temps. On peut très bien voir dans la géologie de la Serra da Capivara les structures sculptées par le vent, les pluies, la chute des blocs, produisant de véritables amoncellements de pierres. Ce paysage brut et délicat est une oeuvre géologique car la terre respire dans l'immense soupe de couches atmosphériques de l'univers.
- 17 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*¹⁰. Ainsi le corps humain est composé de tissus 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 trouve mobilisé par la pensée pour pouvoir en scène sculpter le corps comme est sculptée la terre dans cette Sierra où se déroule la représentation. Cela ne veut pas dire strictement *réécrire* les figures des gestes rupestres mais s'en imprégner pour les exprimer et les recréer amplement.
- 18 Les traces archéologiques nous invitent à nous plonger dans une autre réalité. L'étrangeté des figures peintes est peut-être un prolongement de rites chamaniques ou bien l'expression de la pure jouissance des états de bonheur. Comme le dit Jousse : « Le mimisme humain, en se jouant et en se jouant, a vite vaincu la Mimique animale qui ne joue pas, mais se trémousse¹¹. » En brésilien on traduira par « *estrebuchar* », c'est-à-dire bouger le corps dans tous les sens, éveiller la force vitale qui résoudra l'écart 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. Dans ma recherche l'appel à l'inconscient est fréquent et il rejoint l'acte de création qui est fait de ces interactions dynamiques entre conscient et inconscient. La pratique de la danse et du théâtre passe par toutes sortes d'épreuves pour préciser l'inattendu. Il faut compter sur le fait que le réel et le virtuel se confondent. L'expression dérive de la vie qui passe à travers le corps et résonne dans les organes des sens. Mais ce sont les muscles qui tissent les habitudes sur la peau, vêtement de l'expression qui commence au niveau des circuits neuronaux dans le cerveau.
- 19 L'être vivant n'est alors jamais nu. Nous sommes toujours habillés avec les rythmes de nos pensées. L'autogenèse, à l'image du monde des ancêtres, confirme cela. Le redevenir « sauvage » dans le processus chorégraphique s'amalgame à une *dramaturgie de l'origine*, et la pensée archéologique aide à décroquer la figure d'un être vivant.

La corporéité accrue de l'être

- 20 *In illo tempore*, l'expression en latin dont se sert Mircea Eliade pour exprimer le mythe de l'éternel retour, indique ce mouvement que nous éprouvons lorsque nous dansons dans ce site archéologique. N'y a-t-il pas un paradoxe entre lieu éternel et temporalités ? La notion du temps qui diffère de la durée chez Bergson est pour la création un produit du corps qui « est à la fois sensation et mouvement ; puisque mon

présent forme un tout indivisé, ce mouvement doit tenir à cette sensation, la prolonger en action »¹².

- 21 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. Dans l'espace de la création, l'important est ce qui s'exprime au plus profond, libéré de tout préjugé. C'est pourquoi les figures rupestres montrent l'éveil esthétique du mouvement qui porte une structure intrinsèque de pensée. C'est ainsi qu'une action dramatique se transforme en « geste transhistorique ».
- 22 Lorsque cette archéologie de l'expression s'est élargie vers le contexte sociétal, en s'ouvrant à une création pédagogique, les habitants sont devenus aussi expression du lieu. Ce qui est ressorti de cette expérience d'échange collectif me permet d'affirmer que l'imaginaire de la trace se promène dans le corps tout neuf du présent. C'est pourquoi les œuvres rupestres ne sont pas comme les ruines du temps, mais des mimodrames d'actes résistant aux rythmes de la durée.
- 23 Il n'est pas possible de vivre le présent sans un ressenti de la durée. La vie coule sans arrêt avec la pensée qui la devance ou au contraire qui la suit. 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.
- 24 Le corps crée « le présent » de la danse et rejoint ce que Bergson a recherché dans son *Essai sur les données immédiates de la conscience* pour éclairer le tissage sensoriel du temps de la conscience vécue. Réactiver la mémoire devient un processus expressif, semblable à ce que font les archéologues en utilisant la pensée spatiale du geste creusant la terre. Mais « l'incommensurable mémoire »¹³ dont parle Baudelaire n'est pas la donnée qui se trouvera dans le sol, elle est *partout*. La recherche trouve le point d'ancrage 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 que l'on perçoit. Le corps peut ressentir et saisir ce qu'il perçoit : les gestes du passé s'imbriquant au présent.
- 25 Tandis que l'archéologue gratte le sol, la pensée tranche le temps, le passé glisse dans le présent. L'archéologue Laurent Olivier, empruntant la pensée de Walter Benjamin, évoque « la propriété essentielle des matériaux archéologiques : la mémoire »¹⁴. Le geste est l'agent agissant de la préperception du monde réel, il crée réalité et fictions. La tâche du chorégraphe sort du conventionnel, puisque c'est dans la recherche qu'une stratégie de création émerge : on vit l'archéologie en mouvement.
- 26 Dans le même sens s'opère l'imaginaire de la danse. Le corps cherche l'envol pour rejoindre la sensation de l'aigle, la proximité des étoiles, mais son retour sur terre est inévitable. Il lui restera toutefois la mémoire charnelle de l'air et du ciel étoilé. Le corps est l'espace du commencement et de l'amplification du sens. Sur la scène, on attend une parfaite germination de l'espace, selon le métabolisme psychophysique du corps qui permet d'être dedans et dehors, ici et ailleurs. Avec sa nature double, le corps de l'artiste palpe la trace des gestes de l'humanité. Le regard pragmatique du chorégraphe va mettre le geste du danseur en conformité avec l'expérience sensorielle qui précipite le sentiment impalpable de la mémoire. Comme dit Alain Berthoz : « Nous avons le corps dans le cerveau »¹⁵.

- 27 L'œil du chorégraphe est la caméra qui appréhende la richesse des *archéogestes*, ce monde archaïque des rêves rupestres des ancêtres. L'œil est aussi ce philosophe détaché qui interroge les données. Ont-ils pensé, les ancêtres, à nous éveiller et à nous rappeler à eux-mêmes ? La mémoire se crée et se recrée par la *mimesis*, entre sentir et percevoir. Le sujet peut disparaître selon les enjeux des neurones miroirs, neurones sensoriels. Définitivement, comme le défend ma thèse *Archéologie de l'expression*, la pratique de la danse et de l'art en général peut provoquer une sorte d'altération sensorielle de la pensée. Bien que le corps n'oublie pas ce qu'il connaît, il s'imprègne des nouveaux impacts qui le pénètrent parce qu'il est l'auteur du vécu ; il peut donc devenir la trace de la connaissance incarnée.
-

NOTES

1. Le Parc National Serra da Capivara se trouve dans la région sud-ouest du Piauí, au Nordeste du Brésil. Ce lieu, découvert par Niède Guidon, préserve plus de 1 300 sites avec des milliers figures rupestres. Il est d'une telle importance archéologique et géologique en ce qui concerne l'origine de l'homme américain qu'en 1991 il a été inscrit au Patrimoine culturel de l'Humanité par l'UNESCO.
2. Lors de la première à Cologne, Allemagne, 1997.
3. Marcel JOUSSE, *L'Anthropologie du geste* – tome I, Paris, Gallimard, coll. « Voies ouvertes », 1981, p. 128.
4. L'état du Piauí, dans la région Nordeste du Brésil.
5. L'expression est de Walter Benjamin.
6. Charles BAUDELAIRE, « Palimpseste », *Les Paradis artificiels, Œuvres complètes*, tome I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard NRF, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 505-506.
7. Gaston BACHELARD, *La Terre et la rêverie du repos*, Paris, Corti, 1982, p. 13. En ligne pdf disponible sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/terre_et_reveries_du_repos/terre_et_reveries_du_repos.pdf, consulté le 5 juin 2018.
8. Charles BAUDELAIRE, « Palimpseste », *Les Paradis artificiels*, *op. cit.*, p. 506.
9. *Ibid.*
10. Terme anglais employé par la psychologie pour exprimer un trou de mémoire.
11. Marcel JOUSSE, *L'Anthropologie du geste* – tome I, *op. cit.*, p. 60.
12. Henry BERGSON, *Matière Mémoire, Essai sur la relation du corps à l'esprit*, [1889], Paris, Flammarion, 2012, p. 186.
13. Charles BAUDELAIRE, « Palimpseste », *Les Paradis artificiels*, *op. cit.*, p. 506.
14. Laurent OLIVIER, *L'Ombre abîme du temps. Mémoire et archéologie*, Paris, Seuil, 2008, p. 150-151.
15. Voir 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 sur : <http://www.college-de-france.fr/site/france-culture/Les-vertiges-du-corps-et-les-espaces-de-l-Art.htm>, consulté le 12 avril 2018.

AUTEUR

LINA DO CARMO

Chorégraphe, danseuse-mime, chercheuse passionnée d'archéologie. Ses créations sont présentées dans de nombreux festivals, surtout en Europe et au Brésil. Diplômée en Mimodrame auprès de l'École Marcel Marceau, elle enseigne différentes techniques du corps performatif, transmet la méthode de Gurdjieff depuis des années. Auteure de l'ouvrage *Corpo do Mundo*, elle est titulaire d'un Master en danse de l'université Paris 8 et docteure en Arts de la Scène de l'université de Bourgogne Franche-Comté.