

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

VERS LE CORPS-ACROBATE : À LA RECHERCHE DES MOYENS
EXPRESSIFS DU CORPS SCÉNIQUE AU CŒUR DU PROCESSUS DE
CRÉATION DE *MYTHE-JEUX DE REFUS*

THÈSE

PRESENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

EN COTUTELLE AVEC

L'UNIVERSITÉ DE SÃO PAULO

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT AU « *PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CÊNICAS* »

PAR

MARCOS FRANCISCO NERY FERREIRA

AOÛT 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je remercie chaleureusement mes directrices de recherche québécoise Francine Alepin et brésilienne Maria Thais qui m'ont encadré avec rigueur, justesse, sensibilité et générosité. Chacune d'entre vous, à votre façon, avez offert des contributions essentielles durant mon parcours de recherche. Merci de me stimuler, de m'accompagner et de m'encourager. Vous m'avez mis face à mes convictions, à mes doutes et à moi-même, ainsi j'ai pu apprendre énormément avec vous.

Je tiens à remercier les partenaires de *Mythes-jeux de refus*. Premièrement, Ivanie, mon double durant le parcours de création. Merci de ton engagement, de ta générosité et d'avoir partagé les moments plus précieux de ce chemin avec moi. Je suis également reconnaissant à tous les créateurs et notamment à la sensibilité et à l'engagement de Jeff durant le processus de création. Merci spécialement à Lisandre, Léa, Manon, Marcus et Murilo. Je dois aussi souligner la participation des voix qui sont derrière cette recherche-crédation, particulièrement à celle de Maria Thais et de sa compagnie de théâtre *Balagan* Brésil.

Il est important de dire que *Mythe-jeux de refus* n'a pas eu de subvention. J'avais seulement \$1,500 dollars canadiens fournis par le programme de doctorat en études et pratiques des arts de l'UQAM. Il est très difficile d'accomplir une production théâtrale avec très peu d'argent. Tous les partenaires ont travaillé sans rémunération financière. Je suis très reconnaissant de leur engagement dans ce projet de création.

Je veux aussi remercier les danseurs autochtones du Québec qui m'ont inspiré durant le processus de création et ont échangé des moments très enrichissants : Barbara, Cynthia et Jacques. Merci pour l'accueil de Twry à la communauté des *Pataxós – Barra Velha* de l'état de Bahia au Brésil. C'était une rencontre cruciale où nous avons partagé avec le peuple *Pataxós* des expériences qui me marqueront pour toujours. Aussi, merci aux anthropologues qui nous ont reçus et nous ont donné des éléments importants pour le travail de création : les professeurs Laurent Jérôme, Marie-Pierre Bousquet et Robert Crépeau.

Je remercie aussi l'École Supérieure de Théâtre de l'UQAM pour le soutien dans l'accueil de mon projet de création, notamment Azraëlle Fiset et Marie-Michèle Mailloux. Merci aussi aux techniciens du Studio-théâtre Alfred Laliberté.

Cette recherche-crédation a été soutenue par le Fonds de recherche du Québec – Société et Culture (FRQSC). J'ai pu développer cette recherche dans de meilleures conditions de travail grâce à l'appui de cette institution.

Je tiens enfin à remercier ma famille et mes amis qui sont au Brésil et au Canada pour leur patience, écoute et soutien. Sans vous, mon parcours au doctorat aurait été tellement plus difficile... Merci à ma mère Monica pour ton amour. Merci Patrick pour tout ton appui et ton aide. Merci ma « gang » brésilienne au Canada qui m'a toujours encouragé durant ce parcours. Merci Helena pour les belles photos de la création, pour son écoute, partage et motivation. Merci aux amis du Brésil pour me faire sentir chez moi à chaque séjour de cotutelle : Claudia et Maíra Onaga, merci d'avoir ouvert votre porte et votre accueil toujours très affectueux. Enfin, merci Dave pour ton amour.

DÉDICACE

On ne sait pas ce que peut un corps
(Spinoza, 1970, p. 100)

À Salvador, chez moi. À Montréal, mon nouveau chez-moi.
Aux peuples autochtones du Québec et du Brésil avec qui j'ai beaucoup appris.
À Maria Thais, pour sa générosité de partager avec moi sa passion pour les peuples autochtones et
Meyerhold.
À ma mère, Monica, pour tout.

TABLE DES MATIÈRES

DÉDICACE.....	iv
LISTE DE FIGURES.....	ix
RESUMÉ.....	xii
RESUMO.....	xiv
ABSTRACT.....	xvi
PREAMBULE.....	1
INTRODUCTION.....	4
1. Une recherche en pratiques artistiques dans le domaine de l' <i>entre</i>	4
2. L'expérience créative de <i>Mythe-jeux de refus</i>	10
2.1. Le choix d'une approche interartistique.....	10
2.2. Récit du parcours de la création de <i>Mythe-jeux de refus</i>	15
CHAPITRE I Quel corps? – trois repères théoriques pour un corps idéalisé.....	31
1.1. Le corps acrobatique : le processus d'incorporation par l'entraînement.....	32
1.1.1. La prise du risque.....	33
1.1.2. L'entraînement corporel dans les arts du cirque.....	35
1.1.3. Le processus d'incorporation : la création des automatismes et l'intégration corps et cerveau.....	38
1.2. Le concept de corporéité dansante chez Michel Bernard.....	42
1.2.1. La déconstruction du modèle traditionnel de « corps ».....	42
1.2.2. Le domaine des sensations et l'acte de création.....	46
1.2.3. Les quatre particularités de la corporéité dansante.....	50
1.2.4. Les quatre chiasmes de la sensorialité.....	55
1.3. Le <i>znak otkaz</i> chez V. Meyerhold.....	54
1.3.1. Les recherches pédagogiques de Meyerhold dans les années 1910...55	
1.3.2. Vers la biomécanique.....	61
1.3.3. Les principes expressifs du mouvement chez Meyerhold.....	67
CHAPITRE II Approches méthodologiques et fondements poétiques.....	74
2.1. Les enjeux entre le « faire » artistique et le savoir universitaire.....	74

2.2.	Le choix de la posture post-positiviste et l'heuristique comme approche méthodologique.....	77
2.3.	Les opérations de recherche.....	79
2.3.1.	La chasse aux données (les matériaux poétiques) du processus de création de <i>Mythe-jeux de refus</i>	79
2.3.1.1.	Les photographies.....	81
2.3.1.2.	Les vidéos.....	82
2.3.1.3.	Les articles de journaux.....	84
2.3.2.4.	L'échange avec les danseurs <i>Pow-wow</i> au Québec.....	85
2.3.2.5.	Le séjour chez le peuple <i>Pataxós</i> au Brésil.....	87
2.3.2.6.	Les rencontres avec les anthropologues.....	90
2.3.2.	La collecte de données pour la thèse-crétation.....	92
2.2.2.1.	Le journal de pratique.....	93
2.2.2.2.	Les captations vidéo.....	94
2.3.3.	L'analyse de données pour la thèse.....	95
2.4.	Le choix du mythe comme le révélateur de la relation; entre Apollon et Dionysos	98
CHAPITRE III <i>Mythe-jeux de refus</i> : le lieu d'expérimentation du corps-acrobate.....		102
3.1.	Prologue.....	106
3.1.1.	L' « <i>invultar-se</i> » par le corps.....	110
3.2.	Terre / Ciel.....	114
3.2.1.	L'interrelation entre technique et matériaux poétiques.....	115
3.2.2.	L'apparence animale.....	119
3.2.3.	Vers un <i>brouillage</i> des langages artistiques.....	120
3.3.	Paresse / <i>Nhejouporã</i>	122
3.3.1.	Le mouvement technique et le mouvement expressif dans le hamac aérien.....	125
3.3.2.	L'incorporation technique au hamac aérien.....	126
3.3.3.	Le corps en acte et en relation : technique acrobatique, narration et jeu.....	128
3.4.	L'arbre et la tortue.....	132
3.4.1.	Vers le discours du corps.....	134
3.4.2.	Les multiples points de vue de l'interprétation : l'oiseau, l'animal marin et l'enfant qui peuple la terre.....	136

3.5.	<i>Yākoana</i> et le rêve.....	140
3.5.1.	La connexion entre les interprètes et l'état de jeu.....	141
3.5.2.	Le corps immanent.....	144
3.5.3.	À la recherche d'une qualité expressive au tissu acrobatique issue du jeu de sensations.....	145
3.6.	L'arc et le panier.....	149
3.6.1.	Le corps narrateur.....	150
3.6.2.	L'image du double et l'exercice d'expérimentation de l'intercorporéité.....	153
3.7.	La prière du chasseur.....	155
3.7.1.	Le point de départ : l'étude biomécanique « Tir à l'arc ».....	157
3.7.2.	Le principe de l' <i>otkaz</i> sur le plan technique.....	158
3.7.3.	Le champ relationnel entre les interprètes.....	162
3.8.	La statue de myrte.....	164
3.8.1.	L'articulation entre parole et mouvement.....	167
3.8.2.	Les adaptations techniques sur le trapèze en fonction des choix scéniques.....	169
3.9.	Pour marcher dans la nuit obscure.....	172
3.9.1.	La relation entre le corps et le trapèze.....	174
3.10.	Aujourd'hui ont saigné les drapeaux.....	180
3.10.1.	À la recherche de l'expressivité du corps-acrobate.....	182
3.10.2.	L' <i>otkaz</i> comme opérateur poétique.....	183
3.10.3.	Le corps et la notion d'être <i>entre</i> les langages scéniques.....	187
	CONCLUSION.....	190
	ANNEXE A Extraits du journal de pratique de la création mythe-jeux de refus.....	200
	ANNEXE B Les photographies utilisées comme matériaux poétiques du processus de création	278
	ANNEXE C Scénario de <i>mythe-jeux de refus</i> (en français).....	286
	ANNEXE D Scénario de <i>mito-jogos de recusa</i> (en portugais).....	302
	ANNEXE E La série photographique de l'étude biomécanique « tir à l'arc » par Lee Strasberg.....	318
	ANNEXE F Affiche des représentations publiques.....	322
	ANNEXE G Programme des représentations publiques.....	323

ANNEXE H Vidéo de la représentation publique.....	327
BIBLIOGRAPHIE.....	328

LISTE DE FIGURES

Figures	Page
1.1–1.2 Photographies du « Prologue » de <i>Mythe-jeux de refus</i>	109
2.1–2.2 Photographies du tableau « Terre / Ciel » de <i>Mythe-jeux de refus</i>	118
3.1–3.2 Photographies du tableau « Paresse / Nhejoporã » de <i>Mythe-jeux de refus</i>	124
4.1–4.2 Photographies du tableau « L'arbre et la tortue » de <i>Mythe-jeux de refus</i>	133
5.1–5.2 Photographies du tableau « <i>Yãkoana</i> et le rêve » de <i>Mythe-jeux de refus</i>	143
6.1–6.2 Photographies du tableau « L'arc / le panier » de <i>Mythe-jeux de refus</i>	152
7.1–7.2 Photographies du tableau « La prière du chasseur » de <i>Mythe-jeux de refus</i>	161
8.1–8.2 Photographies du tableau « La statue de myrte » de <i>Mythe-jeux de refus</i>	166
9.1–9.2 Photographies du tableau « Pour marcher dans la nuit obscure » de <i>Mythe-jeux de refus</i>	179
10.1–10.2 Photographies du tableau « Aujourd'hui ont saigné les drapeaux » de <i>Mythe-jeux de refus</i>	186
11.1 Photographie d'un <i>Yanomami</i> sur le hamac. Photographe : Claudia Andujar.....	278
11.2 Photographie d'un enfant <i>Yanomami</i> sur le hamac. Photographe : Claudia Andujar.....	279

11.3	Photographie des <i>Yanomamis</i> sur le hamac. Photographe : Claudia Andujar.....	279
11.4	Photographie des <i>Zo'é</i> sur le hamac. Photographe : Sebastião Salgado.....	280
11.5	Photographie de la femme <i>Zo'é</i> et le singe. Photographe: Sebastião Salgado.....	280
11.6	Photographie du peuple <i>Zo'é</i> . Photographe : Sebastião Salgado....	281
12.1	Photographie de la manifestation du peuple <i>Guarani</i> au Monument aux Drapeaux à São Paulo en 2013 – Brésil. Crédits : <i>Mídia Ninja</i> ..	282
12.2	Photographie de la manifestation du peuple <i>Guarani</i> au Monument aux Drapeaux à São Paulo en 2013 – Brésil. Crédits : <i>Mídia Ninja</i> ..	283
12.3	Photographie de la confrontation entre les autochtones et les policiers à Brasília (Brésil) en 2014. Photographe : J. Alves.....	283
12.4	Photographie prise des autochtones vus par la première fois par les non-autochtones au Brésil en 2008. Crédits : <i>FUNAI</i>	284
12.5	Photographie d'un soldat qui fait face au <i>Warrior</i> Mohawk masqué durant la Crise d'Oka en 1990. Photographe : Shaney Komulainen..	284
12.6	Photographie des <i>Warriors</i> autochtones qui patrouillent dans le Territoire de Kanesatake durant la Crise d'Oka en 1990. Photographe: Paul Chiasson.....	285
13.1	Série photographique de l'étude « Tir à l'arc » capturé par Lee Strasberg (Partie I).....	318
13.2	Série photographique de l'étude « Tir à l'arc » capturé par Lee Strasberg (Partie II).....	319
13.3	Série photographique de l'étude « Tir à l'arc » capturé par Lee Strasberg (Partie III).....	320
13.4	Série photographique de l'étude « Tir à l'arc » capturé par Lee Strasberg (Partie IV).....	321

14.	Affiche de <i>Mythe-jeux de refus</i> pour les représentations publiques en 2016.....	322
15.1	Programme de <i>Mythe-jeux de refus</i> (Partie I).....	323
15.2	Programme de <i>Mythe-jeux de refus</i> (Partie II).....	324
15.3	Programme de <i>Mythe-jeux de refus</i> (Partie III).....	325
15.4	Programme de <i>Mythe-jeux de refus</i> (Partie IV).....	326

RÉSUMÉ

Cette thèse-création présente l'analyse critique d'un processus de création afin de comprendre une pratique interartistique du corps scénique appelé corps-acrobate. Le but principal de ce travail doctoral est de réfléchir et d'analyser le mode d'opération de composition poétique du corps-acrobate au cœur d'une expérience créative. La notion de corps scénique s'expérimente au cœur du processus de création de *Mythe-jeux de refus* inspirée des cultures des peuples autochtones du Québec et du Brésil. Le désir de nommer, de comprendre et d'analyser l'expérience créative de l'interprète, qui joue aussi le rôle du chercheur, est spécifique aux démarches présentées dans cette recherche-création. On observe ainsi que théorie et pratique s'entrecroisent et confrontent les idées de/dans le corps.

L'un des enjeux importants de cette thèse tourne en effet autour de l'articulation d'une expérience créative et de la méthodologie académique. Le défi ici est de construire le concept de corps-acrobate issu de la pratique artistique elle-même. Cette recherche est abordée par une démarche post-positiviste inspirée de la pensée phénoménologique/herméneutique qui a pour objectif de comprendre et de décrire un phénomène. De plus, les approches heuristique et autopoïétique empruntées dans le cadre de cette recherche-création ont permis à l'artiste-chercheur d'étudier l'expérience personnelle. Deux types de données alimentent cette recherche doctorale. Tout d'abord, les données (ou matériaux poétiques) en lien avec la création *Mythe-jeux de refus* qui révèlent les champs poétiques ayant inspiré la recherche corporelle et le travail dramaturgique, soit des photographies, des vidéos et des articles de journaux témoignant de la culture autochtone; des expériences vécues tel un séjour dans une communauté autochtone au Brésil visant à créer un lieu d'échange et de partage avec les autochtones de la communauté; des échanges avec des danseurs *Pow-wow* du Québec; des rencontres avec trois anthropologues spécialistes des cultures autochtones du nord et du sud des Amériques. Ensuite, des données d'inspiration autoethnographique récoltées pour la thèse sous la forme d'un journal de bord tenu tout au long de la recherche ainsi que des enregistrements vidéos du processus de création. La réflexion autour de ses données a été réalisée à partir de l'analyse en mode d'écriture proposée par Paillé et Mucchielli (2012).

Partant de l'articulation entre pratique et théorie, il a été possible de dégager certains points autour du corps scénique et de ses moyens techniques-expressifs : la relation entre technique acrobatique et matériaux poétiques pour la composition scénique ; les concepts de corporéité dansante et d'intercorporéité conçue par Michel Bernard en fonction de la pratique artistique; la notion de *znak otkaz* issu de la recherche artistique de Vsévolod Meyerhold comme opérateur technique et poétique du corps. La mise en relation de ces points principaux a permis l'émergence d'une qualité expressive interartistique. L'interaction des corporéités a amené à sa reconfiguration afin de révéler l'expressivité du corps-acrobate dans cette expérience créative issue du brouillage et du métissage entre les langages du cirque, du théâtre et de la danse. C'est dans ce domaine d'altérité entre les arts que la compréhension du corps-acrobate au cœur de *Myhe-jeux de refus* devient possible.

Mots-clés : corps-acrobate, expressivité, interartistique, cirque, Vsévolod Meyerhold, corporéités.

RESUMO

Esta pesquisa-criação apresenta uma análise crítica de um processo criativo, a fim de compreender uma prática interartística de um corpo cênico chamado corpo-acrobata. O objetivo principal deste trabalho de doutorado é refletir e analisar o modo de operação de composição do corpo-acrobata no processo de criação de *Mito-jogos de recusa*, inspirado das culturas dos povos ameríndios do Québec e do Brasil. O desejo de nomear, de compreender e de analisar a experiência criativa do intérprete, que também possui a função de pesquisador, é específico aos procedimentos apresentados nesta pesquisa-criação. Observa-se assim que teoria e prática se cruzam e confrontam as ideias do/no corpo.

Um dos aspectos importantes nesta tese refere-se à articulação entre experiência criativa e metodologia acadêmica. O desafio aqui é construir o conceito de corpo-acrobata, a partir da sua própria prática artística. Esta pesquisa é vinculada à metodologia pós-positivista, inspirada na teoria fenomenológica/hermenêutica, que possui o objetivo de compreensão e de descrição de um fenômeno. Além disto, os métodos heurístico e autopoietico, utilizados nesta pesquisa-criação, permitiram ao artista-pesquisador estudar sua experiência pessoal. Dois tipos de dados alimentaram esta pesquisa de doutorado: em primeiro lugar, os dados ou materiais poéticos que pertencem à criação *Mito-jogos de recusa* revelam os campos poéticos que inspiraram a pesquisa corporal, bem como o trabalho, do dramaturgo. São eles: fotografias, vídeos e artigos de jornal abordando as culturas ameríndias; as experiências vividas, tais como uma estadia na aldeia dos Pataxós no Brasil para estabelecer um lugar de partilha com as pessoas da aldeia; um terreno de troca foi determinado com certos dançarinos *Pow-wow* no Québec; encontros com três antropólogos especialistas das culturas ameríndias do norte e do sul das Américas. Em seguida, os dados de inspiração autoetnográficos coletados para tese sob forma de um jornal de bordo, utilizado durante toda a pesquisa, assim como vídeos gravados durante o processo de criação. A reflexão sobre os dados foi realizada a partir da análise em modo de escritura proposta por Paillé e Mucchielli (2012).

Partindo da articulação entre teoria e prática é possível localizar certos pontos sobre o corpo-acrobata e seus modos técnicos-expressivos: a relação entre técnica acrobática e materiais poéticos para a composição cênica; os conceitos de corporeidade dançante e intercorporeidade de Michel Bernard em função da prática artística; a noção de *znak*

otkaz, oriundo da pesquisa artística de Vsévolod Meierhold como operador técnico e poético do corpo. A relação destes pontos principais permitiu o aparecimento de uma qualidade expressiva originária do interartístico. A interação entre as corporeidades conduziu a sua reconfiguração a fim de revelar a expressividade do corpo-acrobata nesta experiência criativa, oriunda do mestiçagem e do ato de borrar as fronteiras entre as linguagens do circo, do teatro e da dança. É neste domínio de alteridade entre as artes que a compreensão do corpo-acrobata em *Mito-jogos de recusa* torna-se possível.

Palavras-chave: corpo-acrobata, expressividade, interartístico, circo, Vsévolod Meierhold, corporeidades.

ABSTRACT

This thesis-creation presents the critical analysis of a creative process in order to understand the acrobat-body, an inter-arts practice of the stage body. The main goal of this doctoral work is to reflect upon and to analyze the operation mode of the acrobat-body's poetic composition at the heart of the creative experience. The notion of stage body is experienced in the midst of the creative process for *Mythe-jeux de refus*, inspired by cultures of Native peoples of Quebec and Brazil. The desire to name, to understand and to analyze the creative experience of the performer, who also plays the part of the researcher, is specific to the approaches presented in this research-creation. Thus, we observe that theory and practice intertwine and confront the ideas of/in the body.

One of the chief issues in this thesis indeed revolves around the articulation of a creative experience and an academic methodology. The challenge here is to develop the concept of acrobat-body stemming from artistic practice itself. This research is informed by a post-positivist approach, inspired from phenomenological/hermeneutic thought that aims to understand and describe a phenomenon. Moreover, the heuristic and autopoietic approaches used as part of this research-creation, allowed the artist-researcher to study personal experience. Two types of data feed this doctoral research. First, data and poetic materials related to the creation of *Mythes-jeux de refus*, reveal the poetic fields that have inspired the corporeal research and the dramaturgical work: either photos, videos or newspapers articles, bearing witness to Native culture; lived experiences such as a stay in a Brazilian Indigenous community in the aim of creating a space to interchange and to create with the members of the community; exchanges with *Pow Wow* dancers from Quebec; meetings with three anthropologists, specialists of North and South American Aboriginal cultures. Then, autoethnographic data, gathered for this thesis, was recorded in a logbook alongside the research as well as video recordings of the creative process. The deliberation around this data was shaped based on analysis in writing mode, as suggested by Paillé and Mucchielli (2012).

Building on the articulation between practice and theory made it possible to draw elements pertaining to the stage body and its technical and expressive means: the connection between acrobatic technique and poetic materials for stage composition; the concepts of dancing corporeality and intercorporeality, as conceived by Michel

Bernard, according to the artistic practice; springing from Vsevolod Meyerhold's artistic research, the notion of *znak otkaz* as technical and poetic operator of the body. Linking these key elements allowed the emergence of an expressive quality arising from inter-arts. The interaction between corporealities brought about the reconfiguration of this interplay, so as to divulge the expressivity of the acrobat-body in the creative experience derived from the blurring and the blending of circus, dance, and theatre languages. It is in this realm of interbreeding between arts that the understanding of the acrobat-body, at the center of *Mythe-jeux de refus*, becomes possible.

Keywords: acrobat-body, expressivity, inter-arts, circus, Vsevolod Meyerhold, corporealities.

PRÉAMBULE

La conception du *corps* qui fonde ce travail s'inscrit dans mes pratiques en tant qu'artiste de la scène. À titre de préambule, je présenterai l'itinéraire d'une pratique basée sur le corps afin d'en dégager les éléments indispensables à la compréhension de cette recherche-création. Je vais ainsi m'attarder à dévoiler le parcours de ma formation sans insister sur les compagnies et les spectacles dans lesquels j'ai joués. De cette façon, j'éviterai de parler des différents styles artistiques des compagnies pour plutôt mettre en relief mon expérience corporelle lors de ma formation artistique. De surcroît, celle-ci sera présentée comme un itinéraire à la fois géographique et corporel, puisqu'il s'agit d'un parcours Sud-Nord entre le Brésil et le Québec.

J'ai suivi mon premier cours de théâtre en 1998 et trois mois plus tard, j'étais déjà sur scène pour jouer dans un spectacle pour adolescents. Dès ce jour, les arts de la scène ont pris une place cruciale dans ma vie. Depuis l'enfance et durant mon adolescence, j'ai suivi plusieurs cours de jeu théâtral et de jeu d'acteur pour la télévision, ce qui m'a amené très tôt à jouer professionnellement avec différentes compagnies de théâtre, dans plusieurs spectacles, dans des films et à la télévision.

Durant ma formation et ma carrière en tant qu'acteur, j'ai découvert, à travers le théâtre, les capacités expressives du corps. Avant et durant mon baccalauréat en jeu théâtral à la *Universidade Federal da Bahia* de 2005 à 2007, j'ai appris plusieurs techniques corporelles pour le mouvement scénique de l'acteur : les principes du

théâtre anthropologique d'Eugenio Barba, la bioénergétique, le mime corporel dramatique, le système Laban/Bartenieff, etc. Par la suite, je me suis intéressé à la danse, où le corps peut explorer différentes possibilités de mouvement et déployer une forte puissance expressive ; c'est pourquoi j'ai commencé à faire du ballet classique, de la danse contemporaine et de la danse africaine.

C'est durant un spectacle de danse-théâtre de la compagnie « Dimenti » à Salvador (Brésil) que j'ai vu pour la première fois une interprète bouger dans un tissu aérien sur scène. En réalité, voir un corps qui dansait suspendu à un outil circassien à la verticale a changé ma perception du corps scénique. Je suis dès lors allé à la découverte de cette technique directement au chapiteau de l'École Picolino des arts du cirque en 2005 et me suis formé en acrobatie et techniques aériennes. Dans les arts de la piste, j'ai découvert les potentialités du corps par rapport aux notions de risque, de mouvement et de virtuosité.

Il faut souligner ici que lors de mes premiers essais avec les disciplines circassiennes, je ne souhaitais pas devenir acrobate ou artiste de cirque. Je voulais simplement comprendre les procédés du jeu corporel de l'artiste circassien afin d'alimenter l'aspect physique du travail de l'acteur autour d'une physicalité extrême et des notions de risque et de vertige, notions absentes de ma formation théâtrale. En fin de compte, j'ai tout de même fait une immersion intense dans les arts du cirque; c'est pourquoi je suis devenu au fil des ans un artiste circassien professionnel.

Après ma formation à l'Université Fédérale de Bahia en tant que comédien, j'ai déménagé à Rio de Janeiro, Brésil, pour suivre une formation professionnelle circassienne à l'École nationale de cirque en 2008. La première année du programme fût consacrée à une formation plus générale en acrobatie, techniques aériennes, jonglerie et équilibre. C'est seulement après cette première année de formation que

l'artiste-étudiant choisit sa spécialité. Dans mon cas, j'ai choisi les disciplines aériennes comme principal champ artistique parce que l'utilisation du plan vertical sur la scène et l'effet de bouger sur un agrès en suspension m'offraient des possibilités fascinantes.

Mon désir de poursuivre la compréhension du travail corporel de l'artiste et celle de mon propre travail en particulier m'a fait déménager à São Paulo en 2009 pour réaliser une maîtrise en arts de la scène à l'Université de l'État de São Paulo (UNESP). Dans mon mémoire, j'ai fait une recherche historique afin de comprendre l'intérêt pour le corps acrobatique par les artistes et poètes russes du début du XXe siècle. Pour cette raison, j'ai commencé à étudier le travail du metteur en scène russe Vsévolod E. Meyerhold et sa relation avec les acrobates et les arts du cirque.

Après cette maîtrise, l'envie de perfectionner ma formation et d'établir d'autres relations professionnelles dans le milieu circassien m'a fait aller encore plus loin, je suis donc déménagé à Montréal au Canada en 2011. Suite à ma maîtrise et mes projets de création comme artiste de cirque et acteur, la relation entre la technique, l'expressivité et le discours prenaient de plus en plus d'importance. Pour cette raison, j'ai décidé de poursuivre une recherche-crédation autour du corps dans le programme d'études et pratiques des arts à l'Université du Québec à Montréal (UQAM) en 2013.

INTRODUCTION

J'avais perdu la conscience et c'est mon image qu'ils ont démembrée alors que ma peau était restée sur le sol. Ils se sont envolés d'un côté avec mon torse et de l'autre, avec mes reins et mes jambes. Ils ont emporté ma tête dans une direction et ma langue dans une autre. (...) Plus tard, les xapiris sont revenus assembler les découpes de mon corps qu'ils avaient démembré. (...) Ils m'ont reconstitué à l'envers, en plaçant mon postérieur là où était mon visage et ma bouche là où était mon anus! (...) Dès qu'ils eurent recomposé les parties de mon corps, ma pensée commença peu à peu à éclore à nouveau (Albert & Kopenawa, 2010).

1. Une recherche en pratiques artistiques dans le domaine de l'entre

Mon intérêt d'entreprendre une recherche-crédation au programme de doctorat en études et pratiques des arts à l'UQAM en cotutelle avec l'Université de Sao Paulo est né du besoin de compréhension de ma pratique artistique. L'intérêt pour le travail corporel de l'artiste de scène m'a amené à poursuivre une formation en théâtre, en danse et en cirque. Mon but, comme interprète scénique est de développer à la fois la force de l'évocation physique de l'acteur en scène et l'interdisciplinarité artistique. Mes projets personnels en tant qu'interprète ont toujours cherché, par le corps, la mise en relation des procédés théâtraux, circassiens et de la danse.

Lors de ma formation durant mon baccalauréat en jeu théâtral à l'Université Fédérale de Bahia, l'opposition entre les modèles de jeu réaliste-naturaliste et ceux de Brecht n'a pas été suffisante pour le travail artistique auquel j'aspirais. J'ai alors retrouvé,

notamment dans le cirque, la possibilité d'un corps puissant fondé à partir de la notion de risque et du vertige. À la suite de ma formation comme artiste circassien, je me suis consacré à chercher, lors de mes expérimentations scéniques, les moyens d'articuler les langages du cirque, du théâtre et de la danse par le biais d'un entraînement rigoureux en acrobatie circassienne, d'une recherche de l'expressivité du corps en danse, en théâtre et via les notions théoriques de la pédagogie de l'acteur développée par Vsévolod Meyerhold. Au fil de ma pratique artistique, qui n'est ni spécifiquement apparentée à la danse, au théâtre ou au cirque, mais à toutes ces approches ensemble, j'ai pu concevoir une problématique autour du corps scénique.

La problématique de cette recherche doctorale est née à partir de ce corps idéalisé lors de ma pratique artistique. À vrai dire, l'idée de ce corps scénique m'est venue du terrain de pratique, mais celle-ci demeurait, avant cette recherche doctorale, conceptuelle et intuitive. Lors du déroulement de cette recherche, j'ai pu nommer, réfléchir et expérimenter ce corps idéalisé lors du processus de création de *Mythe-jeux de refus*. Ce corps, je nomme donc **corps-acrobate**.

Cette thèse-crédation est une réflexion critique du processus de création mis en dialogue avec des repères théoriques visant à comprendre la notion de corps conçu durant ma pratique artistique en tant qu'interprète. D'ailleurs, je souligne que je suis avant tout un interprète et c'est du point de vue de l'interprète que cette thèse est écrite. Cela me pose le défi principal d'articuler l'expérience créative et la méthodologie de recherche académique. Bien que ces deux modes de savoirs (théoriques et pratiques) soient apparemment contraires et inconciliables, je reconnais et j'incorpore à la recherche les limites que l'un impose à l'autre. Cette thèse est le résultat d'une recherche *en arts de la scène* qui est axée sur la compréhension de mon expérience créative vécue en tant qu'interprète-crédateur. Selon Fortin et Gosselin (2014), les matériaux de composition des artistes ne sont pas dissociés de la qualité

du travail artistique tout comme les données du terrain du chercheur ne peuvent être dissociées de la qualité réflexive présentée lors de la rédaction de la thèse. Dans une thèse-crédation, les données non discursives (mouvement, son, sensation, image) et discursives (les descriptions des actions et la réflexion) sont essentielles à la production de l'œuvre et du discours qui l'accompagne.

Il est possible de construire un savoir issu de la pratique artistique elle-même. Schön (1983), par exemple, suggère aux artistes d'étudier leurs expériences pour développer un savoir particulier de leur domaine. Pour cet auteur, les artistes possèdent un savoir incarné, un savoir qui se trouve dans la totalité de leur individu (comportement, actions, émotions, etc.) et dont la mise à jour se fait dans l'action. Ils possèdent des savoirs opérationnels, mais qui sont implicites et qu'il est possible d'explicitier. Pour y arriver, il s'agit de cumuler des vestiges du travail créatif de la même façon que l'ethnologue va documenter les coutumes d'une communauté culturelle.

Les concepts théoriques de cette thèse s'inscrivent en relation intime avec la création. Je propose ainsi une façon de réfléchir la théorie et la création à partir de la mise en relation de ces deux lieux. Laplantine et Nouss (2008) suggèrent une « épistémologie métisse » (p. 76) qui doit chercher « à problématiser, à complexifier et à affiner l'analyse de catégories qui ne seront plus seulement pensées dans l'espace, mais dans le temps » (p. 76). Dans ce cas, j'ai choisi d'établir un moyen théorique-pratique de réflexion où la recherche et la création ne sont pas séparées par frontières délimitées et où elles évoluent avec le temps. Cela ne veut pas dire que cette méthode soit exempte de rigueur, comme nous le verrons au chapitre II. Au contraire, je me rapproche des paradigmes post-positivistes pour élaborer les fondements méthodologiques de cette recherche en art. Dans le même ordre d'idées, les fondements poétiques de l'expérience créative sont dévoilés et mis en relation par l'approche méthodologique. Pour tous ces motifs, cette recherche-crédation se trouve

entre le savoir académique et la pratique artistique où sa production « a donc été constamment sous-tendue par les visées discursives croisées » (Albert & Kopenawa, 2010) de l'artiste (moi-même) en relation avec toutes les voix qui ont collaboré au processus de création et avec les savoirs théoriques des auteurs.

Le terme et les notions de corps acrobatique sont présents dans la littérature comme nous allons voir au chapitre I, tandis que le corps-acrobate est un terme que j'ai trouvé pour exprimer la relation au corps scénique dans ma pratique artistique. Le corps-acrobate ne veut pas seulement dire un corps acrobatique fondé sur les notions de force, de flexibilité, d'agilité, d'équilibre, d'audace et de risque qui appartiennent aux arts circassiens. Il fait plutôt appel à la notion d'interartistique dans le terrain des arts circassiens, de la théâtralité et de l'*orchésalité*¹. Le préfixe *inter* met en lumière les tensions *entre* les champs artistiques qui interagissent dans la formation interdisciplinaire de l'interprète et dans le jeu de l'interprétation en scène qui met en relation les différentes corporités.

Par le corps-acrobate, je cherche un corps scénique ayant ses propres moyens d'opération afin d'expérimenter de nouvelles qualités expressives lors d'un processus artistique. Il se plonge dans la zone sensible du mouvement pour exprimer sa propre poétique. D'ailleurs, c'est l'intérêt par le corps et pour le mouvement expressif qui fait la connexion avec les grands concepts de cette recherche doctorale : la notion de corps acrobatique, la corporité dansante chez Michel Bernard et les principes expressifs de la biomécanique de Vsévolod Emilievitch Meyerhold.

¹ Michel Bernard, chercheur du champ de l'éducation physique et de la danse pour ce qui concerne les approches philosophiques et anthropologiques du corps, emprunte le mot à l'orchestique, du grec *orkhêstikê*, « art qui concerne la danse ». Nous allons approfondir ce sujet au Chapitre I.

Meyerhold a développé un travail non mimétique lié au contexte d'effervescence politique-artistique ayant émergé en Russie dans le début au XXe siècle. La notion de *znak otkaz* (du russe : signe de refus), un des principes expressifs systématisés dans les études biomécaniques de ce metteur en scène russe, s'insère dans cette recherche comme une piste pour la compréhension de la notion de corps-acrobate.

Cette recherche part de la question : **comment saisir le potentiel expressif du corps-acrobate au cœur de la création *Mythe-jeux de refus* ?** Autour de la question centrale ci-dessus, je peux dégager les sous-questions suivantes :

- De quelle façon la technique acrobatique s'articule-t-elle avec les matériaux poétiques² qui émerge du processus de création et comment devient-il un moyen de composition scénique?
- Comment le concept de corporéité dansante agit-il chez le corps-acrobate durant la pratique artistique?
- Comment la notion de *znak otkaz* peut-elle être un mode d'opération de l'expression du corps au cœur de l'expérience créative?
- Comment se présentent les qualités expressives qui émergent du jeu scénique du corps-acrobate lors du processus de création développée durant cette recherche doctorale?

² Je vais utiliser le terme matériaux poétique pour me référer aux matériaux qui m'ont inspiré pour la création lors du travail en studio. Ce terme est un emprunt du portugais « *materiais poéticos* ». Peut-être, en français, le meilleur terme serait « éléments d'inspiration poétique », mais je vais garder « matériaux poétiques », car c'était le terme que j'ai utilisé durant toute la recherche-crédation. En ce qui concerne les cultures autochtones, elles ne sont pas des matériaux d'inspiration poétique de la création. Les matériaux poétiques sont issus de mon processus de rapprochement des peuples autochtones et ils seront explicités dans le chapitre II.

Cette recherche-création a pour objectif principal de réfléchir et d'analyser le mode d'opération de composition poétique du corps-acrobate au cœur d'une expérience créative. Ces questions de recherche ont traversé le processus de création de *Mythe-jeux de refus* présenté en décembre 2016 à Montréal. La création a comme champ d'inspiration poétique les cultures des peuples autochtones du Canada et du Brésil. Lié à ce contexte, ce projet propose des sous-objectifs :

1.  tablir une expérience créative qui s'inspire des cultures autochtones du Brésil et du Québec et qui révèle le corps-acrobate dans un acte scénique.
2. Articuler la technique acrobatique aux matériaux poétiques du processus de création comme un moyen de composition pour la scène.
3. Comprendre la relation entre les notions de corporéité dansante et d'intercorporeit  durant le processus de création.
4. Saisir la notion de *znak otkaz* comme le *modus operandi* de l'expression scénique à partir du corps lors de la pratique artistique.
5. Exp rimer le corps-acrobate et réfléchir sur les qualités expressives issues du processus de création de *Mythe-jeux de refus*.

En ce qui concerne la pertinence de cette recherche-création, précisions d'abord qu'il y a plusieurs artistes circassiens techniquement polyvalents et pluridisciplinaires. Par contre, il y a peu d'acrobates circassiens qui étudient le processus de création, les procédés et principes scéniques au Québec et au Brésil. Ce qui est spécifique à mes démarches lors de cette recherche-création est le désir de nommer, de comprendre et d'analyser ma propre expérience créative. On observe ainsi la pertinence de ce projet

pour le domaine de l'art, puisque théorie et pratique s'entrecroisent et confrontent les idées de/dans le corps. D'autre part, ce projet est en dialogue aussi avec d'autres domaines épistémologiques afin de comprendre et de créer des liens entre les cultures autochtones du Brésil et du Québec.

Cette recherche doctorale propose une autre façon de penser le corps scénique en relation à la production contemporaine de Montréal et du Brésil à partir de la compréhension du corps-acrobate. Cette façon de penser le corps pourra s'ajouter aux modèles existants, permettant ainsi d'élargir et d'enrichir notre compréhension du corps scénique. Les autres praticiens pourront donc analyser, développer et s'approprier des pistes de réflexion issues de cette recherche-crédation pour les expérimenter au cœur de leur propre démarche artistique.

Je propose ainsi d'organiser cette thèse en dévoilant dès le début le processus de création. Les repères théoriques du corps-acrobate issus de ma pratique artistique qui sont organisés et développés dans cette recherche doctorale, aident la compréhension de ce concept de corps scénique. Ces repères sont introduits au chapitre I. Les fondements poétiques de cette recherche-crédation sont analysés au chapitre II à partir de la mise en relation de l'approche méthodologique et du processus de création. Dans le chapitre III, je propose une réflexion critique du corps-acrobate au cœur de l'expérience créative à partir de la création *Mythe-jeux de refus*. Finalement, je conclus cette recherche-crédation, en tenant compte des expérimentations et des réflexions qui m'ont accompagné durant ma période au programme de doctorat.

2. L'expérience créative de *Mythe-jeux de refus*

2.1. Le choix d'une approche interartistique

Pour démarrer mon projet de création doctorale, je suis parti de l'idée que les langages artistiques s'influencent les uns les autres et que le résultat engendre plusieurs formes de mutations scéniques. Selon Adorno (2002), « les frontières entre les genres artistiques fluents les uns dans les autres, ou plus précisément : leurs lignes de démarcation s'effrangent » (p. 43). La scène contemporaine dévoile plusieurs œuvres qui proposent des modalités artistiques où le « mélange » des langages ou « l'effacement de frontières » artistiques sont au cœur de l'expérience créative. En fait, à Montréal et au Brésil, lieux où j'ai suivi ma formation artistique, on constate la coexistence de plusieurs formes artistiques sur scène : un spectacle où des acteurs partagent la scène avec des danseurs, où les danseurs font des acrobaties sur les agrès aériens du cirque (trapèze, corde lisse, tissu, cerceau, etc.), où les circassiens deviennent acteurs. Néanmoins, mon désir en tant que praticien était d'approfondir encore plus ces démarches d'approximation entre les langages artistiques, de chercher une façon de les articuler et d'établir une qualité expressive *entre* les formes théâtrales, circassiennes et celles de la danse. Par conséquent, c'est dans ce lieu d'être *entre* les langages scéniques que j'ai souhaité développer mon projet de création.

Il ne s'agit pas de la notion de « mélange », « hybridation » ou « synthèse » des arts, à l'instar de « l'art total » (*Gesamkunstwerk*), de Wilhelm Richard Wagner (1813-1883), selon laquelle l'opéra, qui équivaut de manière presque fusionnelle aux arts plastiques, à la musique, à la littérature, au drame, aurait dû absorber ces pratiques et effectuer une synthèse supérieure. Wagner met « l'accent sur ce qui réunit et unifie les différentes pratiques, laissant de côté la complexité des tensions ainsi mises en jeu » (Lesage, 2008). Cette utopie wagnérienne est un modèle totalisant et substitutif qui efface les différences pour la constitution d'un sens commun. Adorno (2002)

affirme que les œuvres d'art total sont « absolument anti-arts » (p. 45) et « ce qui fait sauter les barrières des frontières entre les genres, c'est le mouvement de forces historiques qui se sont éveillées à l'intérieur des frontières et les ont finalement submergées » (p.46).

Plutôt que la synthèse des arts et techniques, cette recherche-crédation convoque la notion de la déterritorialisation, où les formes artistiques vont jusqu'à perdre leurs identités respectives. De cette façon, Nancy (2000) nous aide à mieux comprendre ce processus en déclarant que « les arts se font les uns contre les autres », où le verbe « faire » doit être compris au sens de « s'exercer ». De cette manière les arts sont issus d'une relation mutuelle de proximité et d'exclusion d'attraction et de répulsion, ainsi « leurs œuvres respectives s'opèrent et s'entretiennent dans ce double rapport » (p. 157). Selon l'auteur, l'identité de l'art – qui est probablement introuvable - est façonnée par l'ensemble des pratiques dans leurs différences, « sans que cet 'ensemble' résorbe si peu que ce soit leur hétérogénéité » (p. 157). Dans ce cas, l'altérité, qui reconnaît ce qui est étranger, est un élément qui est fondamental et l'appel à l'interdisciplinarité artistique, une façon de s'en approcher. C'est en raison de l'altérité artistique « que l'invitation, qui appelle la rencontre, ne cherche pas l'union, mais une sorte de dialogue permettant d'explorer tant les affinités que les écarts entre le théâtre et d'autres pratiques artistiques » (Lesage, 2008).

J'ai choisi le terme interartistique plutôt qu'interdisciplinarité. Marie-Christine Lesage (2008) affirme que la notion de discipline, dans le contexte de la modernité, est associée à l'idée de règle, de norme, de clôture d'un champ artistique.

De façon élargie, elle délimite avec fermeté le territoire d'un art, cette délimitation devenant garante de sa valeur artistique. À partir de là, on pourrait, plus simplement, préférer le terme 'artistique' à celui de discipline, ce qui mettrait l'accent sur la praxis des créateurs. L'avantage serait de faire de

l'interartistique une étude à la fois de processus de création particuliers et d'œuvres représentées issues de ce processus (Lesage, 2008, p. 17).

L'auteure opte donc pour le terme interartistique, car « la discipline ne renvoie en rien à l'acte de création » (Lesage, 2008, p.14). Le concept d'interartistique met « l'accent sur la dynamique à la fois relationnelle et différentielle qui caractériserait l'art contemporain » (p.21), autrement dit, il identifie le lien, la relation, la connexion et, en même temps, l'écart, la différence et l'hétérogène entre les arts. Il s'agit de reconnaître le lieu d'«être-entre» : de se situer au milieu de deux éléments, de renvoyer tant à la distance entre ces éléments qu'à leurs différences qualitatives. Dans ce contexte, Lesage affirme que les pratiques de l'interartistique « mettent en jeu des rencontres, des dialogues, des tensions oppositionnelles entre des langages artistiques porteurs d'altérité, à l'intérieur d'un évènement qui les réunit sans le confondre » (p.22).

La déterritorialisation à travers la mise en interaction des arts tend à dissoudre leurs limites traditionnelles, jusqu'à engendrer des œuvres inclassables selon le système moderne des arts. Patrice Loubier (2001) ajoute que l'art moderne est plutôt ancré sur les notions de disciplines, tandis que l'art contemporain générique, « lui, est par avance méta-, voire postdisciplinaire » (p.25). La création en art contemporain se déploie à partir d'un lieu qui se trouve *entre* les disciplines et non à l'intérieur d'elles, « les artistes puisant indifféremment selon les exigences de leurs projets aux médiums spécifiques » (p.25).

De cette façon, la préférence pour le terme interartistique permet un regard plus précis sur l'expérience de la pratique artistique. En réalité, un regard interartistique sur mes démarches me permet non seulement d'analyser la création, mais également mon processus. Puisque la dynamique de l'interartistique reconnaît les affinités et les écarts entre les champs artistiques, le préfixe *inter* dévoile sa puissance sémantique.

Ce préfixe révèle à la fois le lien et la différence entre les arts dans leur pratique et leurs catégories expressives. Les identités des arts sont dynamiques, « les arts s'interconnectent, ce sont plusieurs nœuds de relation qui s'enchevêtrent. L'interartistique travaille dans la différence : différence de pratiques et différence de valeur » (Lesage, 2008, p. 22-23).

Pour nous aider à comprendre la dynamique exposée ci-dessus, Moser (2007) fait appel à la tradition des relations entre les arts par la notion de l'interartialité, qui signifie l'ensemble des interactions possibles que la tradition occidentale a distingué et différencié. Ces interactions peuvent être au niveau de la production, au niveau de l'œuvre ou au niveau des processus de réception et de connaissance. La dynamique de l'interartistique équivaut à la dynamique interartiale dans la mesure où il s'agit « des décloisonnements, des différentes modalités de la confrontation et de l'interaction entre les arts » (Scarpetta, 2004).

L'interaction entre les arts amène à leur reconfiguration. Dans ce contexte, la dynamique interartiale met la relation au premier plan : tout est en relation. Si tel est le cas, l'interartialité refuse d'analyser une œuvre fermée sur elle-même et revendique aussi l'analyse du processus de création. Dans ce sens, cette dynamique reconnaît la théorie de la complexité³ comme fondement.

Par opposition à la réduction, la complexité demande que l'on essaie de comprendre les relations entre le tout et les parties. La connaissance des parties ne suffit pas, la connaissance du tout en tant que tout ne suffit pas, si on ignore celle des parties; on est donc amené à faire un va-et-vient en boucle pour réunir la connaissance du tout et celle des parties. Ainsi, au principe de réduction, on substitue un principe qui conçoit la relation d'implication mutuelle tout-parties. (Morin, 2005)

³ Je n'envisage pas d'approfondir les notions de cette théorie dans cette thèse, qui a été développée par Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe* (Paris : Seuil, 2005).

À partir de cette affirmation, on peut donc connaître le tout si l'on connaît les parties. Toutefois on ne peut pas connaître les parties si l'on ne connaît pas le tout. Pour connaître une œuvre, il faut donc qu'on entre aussi dans son processus de création. En considérant ce qui précède, nous ne pouvons pas analyser la création de cette recherche sans connaître son processus créatif. Je souligne l'importance du choix de la dynamique de l'interartistique dans cette recherche-crédation doctorale, car elle met en évidence ce lieu de l'*entre*, de la pratique scénique, de l'altérité des arts et du processus de création comme des éléments majeurs pour la réflexion de l'œuvre scénique. En outre, elle efface la dichotomie entre théorie et pratique et permet l'espace de brouillage des langages du cirque, du théâtre et de la danse où se situe le corps-acrobate.

2.2. Récit du parcours de la création de *Mythe-jeux de refus*

J'ai exposé ci-dessus le terrain premier où le processus de création de *Mythe-jeux de refus*⁴ a été conçu et idéalisé. Par contre, il n'est pas possible d'explicitier les origines de ce projet sans dévoiler les voix qui précèdent et accompagnent la création. Le projet de création de cette recherche doctorale a rassemblé plusieurs voix qui ont laissé, chacune à leur façon, leurs marques dans le processus de création. Celui-ci était un lieu d'échanges, de collaborations et de partenariats. Voilà pourquoi j'ai choisi de présenter un parcours géographique, temporel et chronologique à partir des

⁴ Le processus de création s'est déroulé à l'École Nationale de Cirque à Montréal. *Mythe-jeux de refus* a été présenté pour la première au public le 15 et le 16 décembre au Studio-théâtre Alfred Laliberté (STAL) à l'Université du Québec à Montréal et une deuxième fois dans le cadre du *CIRCOS* : Festival International SESC de cirque à la ville de Sao Paulo au Brésil le 9, 10 et 11 juin 2017.

voix qui m'ont marqué et des moments déterminants qui ont permis de développer la réflexion sur l'expérience de création.

D'abord, il est important de mettre en évidence le rôle de Maria Thais⁵ durant mon parcours de création. Je ne pouvais pas mener ce processus artistique et de recherche sans le dialogue avec elle. Elle était un guide et une référence pour les choix lors du développement de ce travail.

La première idée était de construire un projet de création autour du concept de *résistance* et des mouvements sociaux qui ont émergé en 2013 lors des manifestations au Brésil pour supprimer les tarifs du transport public. En avril 2014, Maria Thais (metteuse en scène, pédagogue et professeure de l'Université de Sao Paulo au Brésil) a attiré mon attention sur le fait que la notion de résistance – qui était, à mon avis, le synonyme du terme *refus* – n'était pas en accord avec les matériaux poétiques que je souhaitais travailler. Elle m'a parlé du *refus* des peuples autochtones comme exemple distinct du mot résistance. Sa compagnie de théâtre avait créé un spectacle à partir d'une recherche sur les cultures autochtones. De plus, il se trouve que mon projet rejoignait ses recherches sur les langages corporels par rapport aux propositions

⁵ Maria Thais a été ma codirectrice de recherche durant ma maîtrise et l'une de mes directrices de recherche durant le doctorat. Elle est responsable de la direction artistique de la « Cie de théâtre *Balagan* » qui a plus de quinze ans. La Cie. *Balagan* est constitué par un noyau d'artistes permanents et de partenariats qui s'ajoutent à la compagnie en fonction du projet de création. L'intérêt pour le corps scénique, pour le travail pédagogique et artistique de V. Meyerhold et pour les cultures autochtones est au cœur de la pratique et de la recherche artistique de Maria Thais et de la *Balagan*. D'ailleurs, en 2012, la compagnie a créé le spectacle « *Recusa* » (en français : Refus). Le nom du spectacle est la jonction de deux éléments : le principe expressif meyerholdien, le signe de refus (*otkaz*), et des *refus* autochtones; en même temps, sa recherche scénique part de l'étude meyerholdienne « Tir à l'arc », la même étude que j'ai choisie pour ce projet de création doctorale, comme nous verrons plus tard. *Recusa* a été construite à partir d'une actualité de journal sur l'apparition de deux survivants autochtones *Piripkura*, une ethnie considérée comme disparue durant plus de 20 ans. Les deux étaient nomades et vivaient autour des fermes qui exploitaient du bois au centre-ouest du Brésil. Ils ont été retrouvés à cause de leur rire qui résonnait dans la forêt. Le jeu et la création du spectacle ont été réalisés par les partenaires de la *Balagan* et la mise en scène a été conçue par Maria Thais.

meyerholdiennes. Elle m'a recommandé de lire *La société contre l'État* de Pierre Clastres (1974), lecture soutenant l'idée que le refus autochtone n'est pas une revendication, mais un refus au système politique-économique et à l'État.

J'ai trouvé dans ce livre de Pierre Clastres des notions précieuses pour inspirer la création. Les sociétés autochtones ont survécu dans le temps malgré la colonisation, les enjeux du pouvoir économique et la présence de l'État. De surcroît, la compréhension des cultures autochtones et leur lutte pour leurs droits et pour leur territoire créent un lien entre le Brésil et le Québec, les terrains dans lesquels ma recherche-crédation a été développée. Ces cultures renforcent donc la notion d'être *entre* deux territoires Brésil et Canada; *entre* les langues portugaise, française et des peuples autochtones; *entre* la culture autochtone et la culture théâtrale.

Afin d'avoir des matériaux concrets pour commencer la création, j'ai choisi des photos, des vidéos et des articles de journaux sur les cultures autochtones du Brésil et du Québec. J'ai réalisé trois ateliers de recherche-crédation où j'ai pu établir un lieu d'échange avec d'autres artistes interdisciplinaires qui avaient aussi une formation circassienne. Les deux premiers ateliers se sont réalisés à Montréal, le premier à l'été 2014 et le deuxième à l'hiver 2015. Le troisième atelier s'est déroulé à Sao Paulo à l'été 2015. Ces ateliers ont été structurés sur des improvisations à partir des matériaux poétiques que j'avais sélectionnés.

Lors de mon séjour au Brésil durant l'été 2015, j'ai retrouvé Maria Thais et j'ai participé à ses cours à l'Université de Sao Paulo ainsi qu'à un travail pratique en collaboration avec une compagnie théâtrale de Sao Paulo. Durant cette période, j'ai appris avec Maria Thais le « Tir à l'arc », une étude biomécanique et j'ai suivi des

cours de *kenpo*⁶ et de capoeira. Elle m'a demandé de préparer une étude scénique à partir des matériaux poétiques issus des deux premiers ateliers au cours de ce séjour, j'ai pu rencontrer Murilo De Paula⁷, l'un de collaborateurs artistiques de Maria Thais, qui est le dramaturge de la création.

À la fin de mon séjour au Brésil, Maria Thais m'a fortement encouragé à établir un lieu d'échange direct avec les peuples autochtones du Brésil et du Canada pour que je puisse vivre cette expérience à travers le corps par un partage du savoir-faire. C'est elle aussi qui m'a motivé à mettre en relation l'*otkaz* meyerholdien, de l'étude biomécanique « Tir à l'arc » et les cultures des peuples autochtones. De plus, j'ai eu accès au dossier du spectacle *Recusa* dans la Revue *Sala Preta*, notamment aux textes écrits par les acteurs Eduardo Okamoto et Antonio Salvador et par le dramaturge Luis Alberto de Abreu, qui m'ont beaucoup inspiré. Le partage des savoirs et des matériaux offerts par Maria Thais et par ses partenaires de la cie. *Balagan* sont les prémisses de cette expérience collective et leurs contributions seront mises en évidence.

J'en connaissais très peu les peuples autochtones du Brésil et du Canada. J'avais donc l'immense et complexe défi d'entrer en relation avec eux en très peu de temps et de me laisser imprégner par ces expériences vécues. Je me suis lancé dans un terrain inconnu et la relation avec les cultures autochtones m'a mis face à moi-même et à

⁶ Le *kenpo* est un ancien art martial japonais d'origine chinoise qui se sert de la force du poing. Il a été diffusé sur différentes formes dans toute l'Asie. La façon que le *kenpo* m'a été transmis était à travers l'art martial traditionnel du *Vajra Mushti* (coup de poing du sud de l'Inde) qui conserve l'apparence d'une grande simplicité et constitue l'exemple typique d'une méthode de développement personnel, méthode cependant sur le point de disparaître. Il s'agit de l'art de détenir le pouvoir de la nature et sa pratique se base sur l'incorporation des formes des animaux: serpent, jaguar, singe, cheval, aigle, etc. qui bondit, qui se tord, qui rampe avec ou sans armes.

⁷ Murilo de Paula a obtenu son diplôme en théâtre à l'Université de Campinas à Sao Paulo. Il est cofondateur et dramaturge de la Cie. *Scénique Nave Gris*. Actuellement, il travaille aussi en tant qu'assistant de direction à la *Balagan* et il est professeur de dramaturgie à la formation théâtrale du *SESI* à Sao Paulo.

mes convictions. Je suis sorti de ma zone de confort et me suis confronté avec mes paradigmes de l'homme blanc issu de la culture occidentale. C'était un constant exercice de construction de l'altérité comme nous allons voir lors de l'analyse du processus de création.

Ainsi, au mois de novembre de 2015 à Montréal, j'ai rencontré des danseurs autochtones de *Pow-wow*⁸ du Québec pour établir un échange entre nous. Je leur ai enseigné l'acrobatie et ils m'ont appris la danse autochtone. Je me suis rapproché de la culture des peuples *Mohawks*⁹ et *Malécites*¹⁰ : la pensée et les danses, l'importance des légendes comme piliers pour le peuple, la relation entre homme et femme lors de la danse, la connexion ciel-terre et l'influence de la musique pendant la danse. Il était essentiel que la personne qui rejoindrait la création en tant qu'interprète vive aussi cette expérience. J'ai rencontré Ivania Aubin-Malo qui a participé et collaboré à cet échange de connaissance et de savoir-faire. Il s'est créé un réel dialogue et une réelle rencontre sur plan artistique et culturel. Cela a été crucial pour le déroulement du processus de création.

Ivanie est diplômée de l'École de danse contemporaine de Montréal en 2014 et est aussi une danseuse de *fancy shawl*¹¹. Elle est québécoise et issue de la Première

⁸ Le *Pow-wow* est un rassemblement, une fête de la rencontre des autochtones nord-américains et se caractérise comme un événement religieux ou comme la célébration d'exploits guerriers. Il s'agit d'une occasion qu'ont les Premières Nations de faire vivre leur héritage culturel. Normalement, les *pow-wows* ont une compétition ou une exhibition de danse classée selon le style et l'âge des danseurs. Les danses d'hommes les plus fréquentes sont : danse d'hommes traditionnelle, *grass dance*, *fancy feather dance* et *chicken dance*. Les danses de femmes les plus fréquentes sont : danse traditionnelle, *jingle dress dance*, *fancy shawl*. Il y a aussi les danses mixtes comme la danse des cerceaux ou *hoop dance* et les danses intertribales.

⁹ Les *Mohawks* regroupent six-Nations autochtones iroquoises au Canada et aux États Unis. Ils vivent surtout dans le territoire du Québec. Leur langue est de la famille iroquoise.

¹⁰ Les *Malécites* sont un peuple autochtone qui habitaient les vallées du fleuve Saint-Jean et ses affluents. Leur langue est de la famille algonquienne.

¹¹ *Fancy shawl* est une danse autochtone créée au début du XX^e siècle par les Premières Nations de l'Amérique du Nord. Aujourd'hui, les danseurs de *fancy shawl* sont vus durant le *Pow-wow*. Cette

Nation Malécite de Viger. Je lui ai demandé de faire partie de mon projet de création. J'étais persuadé qu'elle pouvait apporter des contributions essentielles pour l'expérience scénique. Elle a été une créatrice clé et s'est engagée avec générosité : elle a traversé tout le processus de création avec moi sans hésiter. À vrai dire, elle était plus qu'une partenaire, elle était mon double et est devenue une amie précieuse qui a vécu avec moi des moments marquants durant ce projet. Ensemble, nous avons partagé et échangé expériences, savoir-faire et complicité. Grâce à elle, j'ai rencontré plusieurs danseurs de *Pow-wow* avec lesquels j'ai pu établir une relation de confiance. Et inversement, ce projet représentait pour Ivania une reconnexion à ses racines, une découverte et une célébration des cultures autochtones du Canada et du Brésil.

Avant de travailler sur la création de *Mythe-jeux de refus*, Ivania et moi avons vécu des moments importants. Nous sommes entrés dans le studio pour l'étude biomécanique du « tir à l'arc » et la compréhension des principes expressifs, notamment celui de l'*otkaz*. Pour cette expérience, nous avons travaillé à partir des vidéos, de la série de photo prise par Lee Starsberg¹² et de la technique que j'avais apprise auprès Maria Thais.

En février 2016, nous sommes allés à la municipalité de Porto Seguro dans l'état de Bahia, au Brésil, pour faire un séjour avec le peuple autochtone *Pataxós* de la communauté *Barra Velha*, coordonnée par Twry Pataxó. Maria Thais m'a toujours

danse est plus aléatique que les danses traditionnelles et incorpore des éléments acrobatiques ou du *break dance* par exemple. Le *rythme* de la musique est plus énergétique et ajoute des défis rythmiques aux mouvements des danseurs. Ivania a eu sa formation en *fancy shawl* à Vancouver en 2015 par Curtis Joe Miller, champion en danse *Pow-wow*. Après sa formation, elle se lance dans les compétitions de *Pow-wow* et elle danse aux côtés des *Buffalo Hat Singers* lors du Festival Présence Autochtone à Montréal.

¹² Cette série de photos se trouve dans Strasberg L. (1973). Lee Strasberg's Russian Notebook (1934). In *The Drama Review*, pp. 106-121. School of the Arts, New York University, New York.. Cette série est exposée à l'Annexe E de cette thèse-crédation.

rappelé que, pour établir un lien de partage avec la communauté, je ne devrais pas y aller avec la prétention de chercher des savoirs ou des pratiques. Profiter ainsi de la situation pour acquérir des savoirs me placerait dans une attitude de colonisateur. Pour cette raison, nous avons vécu 15 jours dans cette communauté, en établissant d'abord une entente avec eux : les *Pataxós* nous ont hébergés et, en échange, Ivania et moi avons donné des ateliers de danse *Pow-wow* et d'acrobatie pour les enfants et les adolescents de la communauté. Nous avons participé aux activités du quotidien, tels la chasse, l'artisanat, la cueillette, la préparation de nourritures. Nous avons aussi participé à des rites sacrés et à des soirées autour du feu. C'était une expérience importante qui a influencé de façon marquante le processus de création en studio.

À cette étape du projet, il y a eu un changement important au sujet de la compréhension du thème de la création. Lors de l'examen de projet en janvier 2016, Maria Thais m'a fait saisir la différence des verbes résister et refuser :

Le verbe résister, *resistir* en portugais, traduit un acte de défense. Il suppose la conservation, la durabilité et, notamment, la décision de ne pas faire des concessions, de ne pas céder. Il est un verbe transitif indirect, alors son action ne transite pas. Selon Meyerhold, le signe de refus, l'*otkaz*, définit de façon synthétique que tout le mouvement commence dans le sens contraire. Le changement de direction est présent et donne l'origine à tout et n'importe quel mouvement. Refuser est un verbe transitif direct. Son action transite et doit se lier à d'autres éléments pour gagner de l'expression/expressivité [Notre traduction] (Thais, 2016).

En outre, comme nous révèle Stutman (cité dans Thais, 2014), il y a un potentiel de refus chez Pierre Clastres. Ce dernier nous dit que les sociétés autochtones sont contre l'État, qu'elles refusent le travail, refusent l'économie, refusent l'unification, refusent la figure du chef. Refusant de plus la possibilité d'un pouvoir unifié et unifiant qui serait capable de coercition, elles refusent donc l'État. Clastres (1974) affirme que « cette identité dans le refus nous mène à découvrir, dans ces sociétés,

une identification du pouvoir et de la nature : la culture est la négation de l'un et de l'autre [...] au sens où la culture appréhende le pouvoir comme la résurgence même de la nature » (p. 40). Comme souligne Stutman (cité dans Thais, 2014), le refus de l'État est avant tout un désir de liberté. À partir de la compréhension du travail de Clastres, de la notion d'*otkaz* et des considérations présentées par Maria Thais, j'ai préféré la notion de refus à la notion de résistance.

Étudier les sociétés autochtones serait une manière de comprendre la façon dont elles opèrent pour empêcher l'État. Cela serait aussi une mode de questionnement sur la nature de l'État et de toutes les relations de pouvoir. Comme il [Pierre Clastres] a écrit, questionner sur l'origine de l'État est en même temps réfléchir sur sa fin, sur son abolition [Notre traduction] (Ibid., à la carte « acteur »)¹³.

À partir de cette compréhension du terme refus, des explorations que j'avais préparées durant les ateliers de recherche-crédation, des matériaux poétiques, des rencontres, des dialogues et des échanges, Murilo De Paula a proposé, de mars 2016 à aout 2016, différentes versions pour le scénario de la création. Ces versions ont été mises en dialogue avec les expérimentations scéniques selon la démarche suivante : 1) création du scénario inspirée des explorations; 2) expérimentations des tableaux en studio; 3) propositions d'altérations ou de compléments au scénario en fonction du travail pratique. Malgré l'importance de la prise de parole pour *Mythe-jeux de refus*, De Paula a écrit un scénario basé sur les mouvements plutôt que sur la parole.

Le dramaturge s'est inspiré des mythologies autochtones, notamment centrée dans les aspects de dualité de la pensée des Premières Nations : ciel et terre, arc et panier, homme et femme, chasseur et gibier, chaman et esprits afin de nourrir les matériaux

¹³ Selon la présentation de l'auteure, le livre Thais, M. (2014). *Balagan: companhia de teatro*. São Paulo : Cia Teatro Balagan n'a pas de pages, mais il est composé plutôt de cartes. Il y a ainsi plusieurs cartes que l'auteure nomme par catégories. Par exemple: « carte acteur »; « carte corps »; « carte narration », etc.

poétiques des interprètes. En outre, il s'est basé sur des articles de journaux qui abordaient le contexte actuel des Premières Nations : les femmes autochtones disparues au Canada et les revendications des Nations du Brésil et du Québec. Les tableaux proposés n'ont pas une temporalité ni une narration linéaire ce qui nous a permis de jouer avec l'ordre et la structure des tableaux.

De Paula a nommé le scénario *Mythe-jeux de refus*. Pour nous, le refus s'instaure concrètement dans le champ du relationnel à partir de la compréhension que tout est en relation dans les cultures autochtones, ces dernières ne renonçant, par exemple, ni aux relations interpersonnelles, ni à la relation avec l'environnement. Nous avons travaillé à incorporer cela au jeu scénique. Au sujet de la pensée de dualité chez les Premières Nations, celle-ci révèle l'aspect opposé et en même temps complémentaire de ces cultures. L'homme et la femme, la chasse et la cueillette ou encore le chasseur et le gibier, par exemple, ne s'excluent jamais, mais sont en relation. Nous souhaitons que le jeu scénique entre Ivania et moi s'établisse sous cet aspect : nous sommes toujours en relation et en dialogue sur scène et nous refusons de nous figer hors de ce champ.

La recherche musicale de *Mythe-jeux de refus*, majeure dans le processus, a été réalisée par Normand Raymond, musicien du groupe *Buffalo Hat Singers* aux *Powwows* au Canada. Il m'a guidé dans les choix musicaux. La musique tient une place primordiale chez les peuples autochtones, Le tambour, par exemple, représente le cœur de la terre-mère. De cette manière, chaque chant évoquant les cultures du nord et du sud était en relation avec chaque tableau. De plus, il importait pour nous que chaque trame sonore ait une relation directe avec le tableau et le jeu corporel des interprètes. En même temps, elle devrait offrir la puissance au corps qui danse sur le rythme du cœur de la terre-mère, évoqué par la sonorité du tambour.

Du mois d'avril au mois de novembre 2016, nous sommes entrés en studio pour la création de *Mythe-jeux de refus*. Ce fut une période très intense qui m'a révélé d'autres façons de créer et de jouer à partir du thème de création inspirée des cultures autochtones du Brésil et du Québec et de la relation avec mes partenaires¹⁴. Durant mon processus de création, j'ai rencontré les partenaires de cette création : les concepteurs et les techniciens qui se sont engagés dans le processus de création et qui ont fait un travail exceptionnel.

Léa Pennel, Manon Guiraud et Lisandre Coulombe, diplômées en Arts Dramatiques – profil scénographie à l'Université du Québec à Montréal, sont respectivement les conceptrices du décor, du costume et des éclairages. Elles se sont engagées d'une façon très importante lors de ce processus et elles ont offert une contribution fondamentale pour la conception des éléments de la création. Les cultures autochtones et le langage circassien représentaient pour elles une occasion de travailler avec des univers encore inconnus pouvant enrichir leurs pratiques artistiques.

Marcus Gauthier, ancien acrobate et professionnel du gréage très reconnu à Montréal n'a pas hésité à participer au projet¹⁵. Il a travaillé en étroite collaboration avec Léa Pennel pour la conception et la manipulation du décor. Il avait la responsabilité de l'installation et des manipulations de mes outils aériens circassiens (hamac, tissu et trapèze). Il s'est avéré un complice en qui j'ai pu avoir confiance; ma vie sur scène étant littéralement entre ses mains.

¹⁴ Vous trouverez d'extraits détaillés de mon récit du processus de création d'avril à décembre 2016 dans mon journal de bord à l'Annexe A

¹⁵ Marcus Gauthier est aussi professeur de gréage et travaille avec plusieurs artistes circassiens et d'importantes compagnies québécoises, comme le *Cirque Éloïze*.

Lors du processus de création, j'ai fait appel à Jeff Hall à qui j'ai proposé la mise en scène de la création. Jeff est metteur en scène, chorégraphe et interprète en théâtre, cirque et danse. Il possède une large connaissance des domaines scéniques, ce qui lui a permis de créer autant dans un contexte artistique plus expérimental que pour de grandes productions à travers le monde. Il a entre autres travaillé à la chorégraphie des spectacles *TOTEM* et *Zaia* du Cirque du Soleil. Il est reconnu comme un artiste qui met en relation les différents langages artistiques dans ses démarches personnelles.

La présence de Jeff durant le processus était sporadique. Son rôle consistait surtout à régler l'aspect visuel et la coordination technique et scénique. Ce sont Ivania et moi qui avons créé chaque tableau de manière autonome à partir de notre mémoire et de notre imaginaire, de nos expériences, de nos sensations, de nos savoirs, de nos techniques, de nos corporéités. Chaque mouvement, chaque regard, chaque mot, chaque action, chaque intention étaient imprégnés par les rencontres que nous avons vécues durant le temps de création.

S'il y a un mot que je pouvais déclarer comme étant fondamental pour *Mythe-jeux de refus*, c'est celui de « rencontre ». Cette expérience créative a été un lieu des rencontres multiples. L'une des plus marquantes a été celle avec Cynthia Smith de la Nation *Anishinaabe*¹⁶ et Jacques Newashish de la Nation *Atikamekw*¹⁷ qui ont donné leur voix à deux tableaux « Pour marcher dans la nuit obscure » et « Prière du Chasseur »¹⁸. C'était grâce à Ivania que j'ai pu établir une relation de confiance et d'échange avec Cynthia et Jacques. Cynthia travaille avec les femmes autochtones au

¹⁶ Anishinaabe est une des Nations autochtones du Canada et des États Unis qui regroupe trois peuples. Ceux-ci parlent de langue de la famille Anishinaabe.

¹⁷ Les Atikamekws sont un peuple autochtone du Québec. Ils vivent dans la vallée de la rivière de Saint-Maurice et ils parlent l'atikamekw, une langue de la famille linguistique algonquienne.

¹⁸ Je reviendrai à ce sujet au chapitre III.

Canada. Elle connaît bien et de très près plusieurs femmes victimes de violence sexuelle qui ont été disparues; c'est pourquoi elle s'est approprié totalement du texte; elle comprenait d'expérience le sens de mots du tableau « Pour marcher dans la nuit obscure ». Jacques, de son côté, est un poète, chasseur et leader *Atikamekw*. Il s'est montré intéressé par le poème du tableau de la « Prière du Chasseur ». Lors de l'enregistrement, il m'a raconté ce qu'il faisait quand il allait chasser : la préparation sacrée, la relation avec le gibier, les gestes qui s'y rattachent. La compréhension de Cynthia et de Jacques du texte de De Paula a, à mon avis, permis de rendre toute la portée de ces mots avec authenticité et puissance.

Afin de mieux comprendre la cosmologie autochtone, des cultures des peuples autochtones du Canada et du Brésil, certains créateurs et moi avons rencontré trois anthropologues : Marie-Pierre Bousquet, professeure de l'Université de Montréal et spécialiste des peuples autochtones du Québec; Robert Crépeau, professeur de l'Université de Montréal et spécialiste des cultures des peuples autochtones de l'Amazonie au Brésil; Laurent Jérôme, professeur de l'Université du Québec à Montréal et spécialiste des cultures autochtones du Québec et du Brésil. Lors de nos rencontres, nous avons abordé des notions et concepts importants pour le processus de création : nous avons ainsi discuté de la cosmologie et des mythes de la création, des pôles à la fois opposés et complémentaires typiques de ces cultures (homme-femme; ciel-terre; chasse-cueillette; chaman-esprit; chasseur-gibier), de l'importance de rire et de l'humour chez les peuples autochtones, de la figure du chaman; des revendications des droits; de la compréhension générale du concept de « perspectivisme *amérindien* »¹⁹.

¹⁹ Au Brésil, on utilise le terme « *amerindio* » (amérindien) plutôt qu'autochtone, terme plus courant au Canada. Entre les peuples autochtones au Brésil, il est commun d'entendre le terme « *indio* » (indien). Puisque j'écris cette thèse au Canada, je garde le terme « autochtone ». Par contre, lorsque je fais référence aux concepts et termes d'anthropologues brésiliens comme Viveiros de Castro, j'utilise

J'attire maintenant l'attention sur cette notion qui a été très importante pour le projet de création. Le concept de « *perspectivisme amérindien* » a été développé par l'anthropologue brésilien Eduardo Viveiros de Castro à partir des études de Claude Lévi-Strauss (1908-2009) sur les ethnies en Amérique du Sud. En résumé, Viveiros de Castro part d'une théorie indigène selon laquelle la façon dont les humains perçoivent les animaux et autres subjectivités qui habitent l'univers (les dieux, les esprits, les morts, les phénomènes météorologiques, les végétaux, par exemple) est très différente de la manière dont ces êtres se perçoivent eux-mêmes. La pensée autochtone suppose l'unité de l'esprit et une diversité de corps. Chez les autochtones, les catégories de Nature et de Culture n'existent pas, alors elles « ne désignent pas de territoires ontologiques, mais elles pointent à des contextes relationnels, de perspectives mobiles, en somme, de points de vue » [Notre traduction] (Viveiros de Castro, 1996, p. 116). Les animaux sont humains, se perçoivent en tant que personnes et aperçoivent les humains en tant que prédateurs. L'esprit animal a une subjectivité formellement identique à la conscience humaine qui se matérialise, « à un schéma corporel humain occulte sous le masque animal » [Notre traduction] (Ibid., p. 117). En revanche, l'apparence corporelle, humaine ou animale, n'est pas figée et peut se transformer, tel un vêtement qui se change et est recyclé. Cette notion de vêtement est un lieu privilégié de la métamorphose dans un monde relationnel qui se transforme sans cesse : esprits, morts et chamans assumant une forme animale; animaux se transformant en d'autres animaux; humains se métamorphosant en animaux. Pour les cultures occidentales, il s'agit d'un différent paradigme de la perception du monde : selon le « *perspectivisme amérindien* », « la condition originale commune aux humains et aux animaux n'est pas l'animalité, mais l'humanité » [Notre traduction] (Ibid., p. 119). Ce concept a une relation étroite avec le chamanisme et l'aspect symbolique de la chasse : l'univers est peuplé par des subjectivités extrahumaines qui

le terme « *amérindien* ». Aussi, lors de mon journal de pratique, j'utilise le terme « *amérindien* », car il était plus courant pour moi lors du processus de création.

possèdent leurs propres perspectives. Les perspectives du monde sont donc multipliées à l'infinie.

Le jeu scénique a été basé sur l'idée que les peuples autochtones ont une autre perception du monde et du comportement qui n'est pas la même que celle de la culture occidentale. Nous n'avons pas eu l'intention de représenter ou d'imiter la figure du chasseur, de l'animal, du chaman, etc. La compréhension du « perspectivisme *amérindien* », le concept développé par Viveiros de Castros, et les rencontres réalisées avec les Premières Nations nous ont donné d'autres moyens de jouer. Ivania et moi avons le défi d'établir un jeu scénique dont le but était de dévoiler le monde à partir de la perspective du chasseur, du chaman, des esprits, du serpent, du jaguar, etc. sans chercher à imiter ou représenter.

Au final, la création *Mythe-jeux de refus* a pris la forme contée, dansée/performée par deux interprètes. Nous traversons 10 tableaux-jeux inspirés des cultures des peuples autochtones du Brésil et du Québec. Les thèmes abordent les mythes de la création, le quotidien et l'humour, la relation entre la figure du chaman et le monde des esprits, l'homme et femme, le chasseur et le gibier, la question de la colonisation de même que les femmes autochtones disparues au Canada et leurs revendications. Nous avons eu l'intention d'incarner différents points de vue qui se croisent à partir des jeux de dualité et d'altérité où sont mis en relation le monde des esprits, les animaux, les êtres et les choses. *Mythe-jeux de refus* propose une avenue interartistique où les appareils aériens circassiens font la connexion entre le ciel et la terre.

Ma relation avec la culture autochtone était un aspect qui m'inquiétait beaucoup. Je ne souhaitais pas m'approprier des éléments de la culture d'une manière « colonisatrice ». Je pouvais bien avoir les meilleures intentions, mais il fallait d'abord changer mon discours. Maria Thais m'a fait prendre conscience sur la façon

dont je me référais aux peuples autochtones. Elle interrogeait mon discours et la manière dont je voulais approcher les communautés autochtones. Ce fut un travail exigeant de désautomatisation du discours, m'obligeant à penser constamment à la manière dont j'établissais une relation avec ces peuples. J'ai pu compter sur Ivania comme complice. Elle m'a beaucoup aidé à m'insérer dans la communauté et à établir une relation de confiance avec les gens. D'ailleurs, les objets que nous avons utilisés durant *Mythe-jeux de refus* - l'arc et la flèche, le panier, le maraca et le sac de tabac - ont été confectionnés et nous ont été offerts par les personnes que nous avons rencontrées durant le chemin lors du processus de création. Nous avons une relation personnelle avec chaque objet, car ils portent la mémoire de nos rencontres et les expériences que nous avons vécues. La même chose s'est produite avec la peinture corporelle que le peuple *Pataxós* nous a offerte et avec laquelle ils nous ont peints lors de notre séjour dans la communauté, qui a inspiré Manon Guiraud à la conception de la peinture utilisée lors de la création.

J'ai tenté toujours d'être très attentif à mon discours lors de mes échanges avec les peuples autochtones qui ont traversé le processus de création de *Mythe-jeux de refus*. J'ai toujours tenté de respecter les protocoles qui m'ont été présentés dans les communautés où je suis passé, avec les gens auxquels j'ai parlé et que j'ai rencontrés à Montréal. Une vidéo créée par les Conseils des Arts de l'Ontario (2016) donne la parole aux peuples autochtones du Canada au sujet de l'appropriation culturelle. Lors des témoignages, les autochtones affirment qu'ils sont mal représentés et qu'ils sont constamment en position d'être vidés de ce qui leur appartient. Ils ont la sensation de s'être fait voler leurs savoirs, leurs objets, leurs idées, leurs médicaments, etc., notamment par les chercheurs. Ils soulignent l'importance de connaître les protocoles lors des rencontres avec une communauté afin de ne pas contribuer à la dégradation des peuples et des cultures. Les protocoles varient selon les nations et sont fondés sur les principes de responsabilité qui guident les pratiques artistiques afin d'assurer le

respect des peuples autochtones et leurs savoirs. C'est pourquoi j'ai inséré, lors du « Prologue » par exemple, ce que Barbara Diabo, de la nation Mohawk, m'a dit : le protocole, qui fait partie du code moral de sa nation, est ma reconnaissance de pouvoir performer sur un territoire Mohawk. Il s'agit d'honorer et de reconnaître sa présence, car, derrière les protocoles, nous retrouvons la complexité de leur signification.

J'ai découvert mon propre chemin et ma propre façon de développer ce projet de création avec mes partenaires à partir des voix qui traversaient ce processus de création, notamment celle de Maria Thais. Bien qu'il y ait eu deux représentations publiques de la création, seule la période du processus de création, incluant les représentations de l'année 2016, sera analysée dans cette thèse, puisqu'il s'agit d'un moment charnière pour la compréhension du corps-acrobate.

Nous allons ainsi traverser les prochains chapitres vers une analyse critique du concept de corps en lien avec cette expérience de création. Mais tout d'abord, afin d'analyser la manière dont le corps prend sa place dans la présente création, il faut comprendre les repères théoriques du corps idéalisé qui sont les piliers de la recherche-crédation.

CHAPITRE I

QUEL CORPS? - TROIS REPÈRES THEORIQUES POUR UN CORPS IDEALISÉ

Il ne tarda pas à rencontrer la moufette qui s'amusait avec son fils, en cassant des morceaux de bois. Le jaguar s'approcha pour voir ce que c'était : tout de suite, il sauta sur le fils de la moufette, puis voulut s'attaquer au père. Mais celui-ci lui pissa dans les yeux et le jaguar en resta aveuglé. Il marchait et n'y voyait plus rien. Mais ts'a-ts'-i surgit de nouveau et lui lava bien les yeux : c'est pour cela que le jaguar a une si bonne vue. Sans l'oiseau ts'a-ts'-i, le jaguar n'existerait plus. (Clastres, 1974)

Au XX^e siècle, plusieurs pratiques artistiques en Occident mettent au cœur de leurs expérimentations le corps scénique. Au théâtre, Constantin Stanislavski, Vsévolod Meyerhold, Antonin Artaud et Jerzy Grotowski ont développé des réflexions et des pratiques de la mise en scène et de l'entraînement de l'acteur. Les comédiens sont dorénavant appelés à travailler leur schéma corporel ainsi que la maîtrise des gestes et du mouvement. Entre autres choses, ces pratiques ont pour objectif de supprimer les automatismes psychophysiques des interprètes, de comprendre les lois du mouvement et de l'expressivité et d'aider à l'appropriation d'un corps scénique en opposition au corps quotidien. C'est dans ce contexte que surgit la figure du metteur en scène et pédagogue russe Vsévolod E. Meyerhold. Durant ma trajectoire artistique, j'ai été inspiré par cette tradition qui m'a mis sur la piste d'un corps idéalisé issu de

différents langages scéniques. Ce chapitre a d'abord le but de dévoiler les concepts et les pratiques qui ont alimenté la réflexion autour du corps-acrobate recherché.

Le corps-acrobate s'articule autour de trois axes qui ont leurs bases théoriques dans les langages du cirque, de la danse et du théâtre et qui permettent de le définir. Le premier axe renvoie au cirque et au terme « corps acrobatique »; le deuxième, à la danse et au concept de « corporéité dansante »; et le troisième, au théâtre et à la notion de *znak otkaz* meyerholdien. Par contre, il n'existe pas de hiérarchie entre ces trois approches qui permettent d'élaborer les principes constitutifs du corps-acrobate : ainsi un axe n'existe pas sans l'autre. Ces trois repères théoriques sont fondamentaux pour la compréhension du corps-acrobate dans le processus de création de *Mythe-jeux de refus*, car ils sont la base de la réflexion de l'expérience poétique vécue.

1.1. Le corps acrobatique : le processus d'incorporation par l'entraînement²⁰

L'étymologie du mot « acrobate » puisée du *Dictionnaire Culturel en Langue Française* (2005), nous apprend qu'en 1751, ce terme signifie « danseur de corde ». Emprunté au grec *akrobatos* « qui marche sur les points de pieds », il est composé de *akros* (acro-) et de *-batein*, de *bainein* « marcher » (base), apparenté au lat. *venire*. Pour les arts du cirque, selon Jacob (2002), l'« acrobate » est un terme générique désignant « une personne qui la flexibilité, l'agilité et la force sont artistiquement

²⁰ Dans cette section, je propose une discussion autour du corps acrobatique et du processus d'incorporation de la technique acrobatique par l'entraînement. L'ensemble de cette partie du chapitre veut dévoiler les points importants de l'entraînement pour enrichir la discussion autour du corps-acrobate. Je pourrais mettre l'accent de cet exposé sur plusieurs sujets reliés à l'art circassienne comme les spécificités des arts du cirque du Québec, le processus de réception du spectacle de cirque, la dramaturgie, l'analyse de l'œuvre circassienne, le débat entre le cirque nouveau et contemporain, etc. Je reconnais ces éléments, mais ils ne sont pas fondamentaux pour établir une discussion avec la recherche autour du corps-acrobate. Ce qui je juge important pour la compréhension du corps-acrobate en ce moment est exposé dans cette section.

valorisées » (p. 212). Il s'agit d'un « artiste de l'agilité » qui se retrouve dans la plupart des disciplines circassiennes. D'autre part, dans un sens figuré, l'acrobate est celui qui cherche à étonner par son adresse et par sa virtuosité à jouer avec les difficultés, comme le risque et le surpassement physique.

L'acrobatie est l'une des disciplines des arts du cirque et la base de la formation d'un artiste circassien. Elle englobe plusieurs formes et fait appel aux champs de l'équilibre, de la force et de la souplesse. Les habilités de base, les appuis, courses, propulsions, sauts, ouvertures, fermetures et rotations du corps, permettent à l'acrobate de développer des mouvements dans les plans horizontal, frontal et sagittal en hauteur, au sol, sur des animaux ou sur des appareils. Dans le cirque, les compétences acrobatiques se retrouvent dans la plupart des disciplines, notamment celles de l'équilibre (fil de fer, équilibre sur les mains, le vélo acrobatique, etc.) et aériennes (trapèze, tissu, corde, etc.). Les artistes spécialisés dans ces disciplines, par exemple, sont appelés acrobates aériens.

1.1.1. La prise de risque

L'acrobate surmonte les normes et dépasse les limites du mouvement ordinaire; c'est pourquoi il doit acquérir un ensemble de compétences motrices et de capacités gestuelles pour le contrôle de son corps avec ou sans objet. Dans l'œuvre *Le cirque au risque de l'art*, dirigée par Wallon (2002), Denys Barrault y affirme que la réalisation, par l'artiste, d'une figure acrobatique dans l'espace, « nécessite une excellente régulation posturale et l'intégrité de l'ensemble des fonctions d'orientation et d'évolution dans les trois dimensions de l'espace » (p. 35). Philippe Goudard (2010) enrichit cette affirmation en disant que la maîtrise des mouvements acrobatiques est assurée par la capacité de contrôler le déséquilibre qui dépend de la

fonction d'équilibration²¹. Celle-ci se base sur des *stimuli* qui proviennent de la rétine, de l'oreille interne et des tendons organisés par le cerveau et qui sont fondamentales à la rééquilibration qui suit la mise en déséquilibre déclenchée par l'acrobate. Ainsi, on se déséquilibre en « jouant à marcher sur une poutre ou un fil, en inversant son centre de gravité par roulade ou appuis sur les mains, en s'éloignant du sol par suspension ou saut, en lançant des objets et les rattrapant, en montant sur des supports instables... » (p. 26).

Cette situation de mise en déséquilibre expose le corps au risque et représente une mise en danger, créant une tension entre l'artiste et la possibilité d'une mort possible. Autrement dit, le risque pris par l'acrobate est réel et pourrait toucher l'intégrité corporelle de l'artiste. Cependant, c'est la prise du risque, lors de l'exécution d'un mouvement technique qui, paradoxalement, devient un principe fondamental de l'expression corporelle et qui « introduit dans la poésie des corps domptés un germe de mort unique, ressenti dans aucun autre type de représentation » (Fagot, 2010).

Goudard dans l'œuvre de Wallon (2002) déclare que l'adaptation de l'artiste à l'instabilité et au déséquilibre permet de formuler l'hypothèse d'une esthétique du risque au cirque. L'auteur identifie quatre phases de l'apprentissage du risque : la découverte du risque à travers la pratique corporelle et l'expérimentation du déséquilibre; le contrôle du risque à travers une « figure »²² acquise par répétition; la maîtrise du risque lorsque l'artiste est capable de briser et de retrouver le déséquilibre à sa façon; et, enfin, la sublimation du risque par la virtuosité, en s'exprimant à travers le jeu et par un enchaînement complexe des figures. Or, l'exécution de ces

²¹ « L'équilibre humaine est placé sous le contrôle de la fonction de l'équilibration, qui assure aux êtres vivants l'équilibre, statique ou dynamique, nécessaire à leur vie et à leur adaptation à l'environnement » (Perrin, 1996, cité dans Goudard, 2010, p. 27).

²² Une figure en acrobatie, selon Goudard (2010) est un ensemble de mouvements, de postures et de gestes. Le geste en cirque est caractérisé comme un mouvement corporel articulé à une intention. La capacité à enchaîner les figures et les postures est une base technique importante pour la pratique acrobatique et elle dépend d'une haute compétence technique du mouvement.

quatre étapes est seulement possible grâce à un rigoureux processus d'entraînement et d'incorporation des gestes et des figures.

1.1.2. L'entraînement corporel dans les arts du cirque

L'entraînement est une clé cruciale pour la compréhension du corps acrobatique. La performance de l'artiste dépend de la qualité de son entraînement. Ceci est saisi comme un « processus, qui par l'exercice physique, cherche à atteindre un niveau en fonction d'objectifs envisagés » (Ramirez Morales, 2005). L'entraînement en cirque vise la haute performance à partir d'un complexe vocabulaire de mouvements acrobatiques, cependant ses finalités sont très différentes du domaine sportif. Le but de l'entraînement circassien est la scène ou la piste, tandis que celui de l'athlète est la compétition. Dans le contexte de représentation, l'artiste se consacre « à résoudre les problèmes posés par la réception du spectateur. La recherche de solutions adaptées transforme les moyens techniques en moyens d'expression et le technicien en artiste » (Goudard, 2010, p. 42).

L'entraînement régulier est une condition majeure pour tous ceux qui veulent développer un corps fondé sur les principes acrobatiques. L'incorporation et la maîtrise technique sont indispensables pour l'artiste circassien et déterminent son rôle durant le spectacle. L'artiste peut devenir spécialiste dans une discipline circassienne (par exemple trapèze, corde, fil de fer, etc.), il peut choisir d'être un artiste général qui domine plusieurs disciplines ou un artiste qui combine différentes disciplines (jonglage sur le fil de fer, par exemple).

Le corps acrobatique en cirque est le fruit d'un long apprentissage issu de la transmission d'un ensemble de savoirs (technique, artistique, logistique, culturel,

politique, etc.) transmis par la famille ou par une école spécialisée. Sylvain Fagot (2010) affirme que l'artiste est soumis à un entraînement d'une façon intense, rigoureuse et constante en accord avec tout un réseau d'influences qui détermine la nature de la discipline incorporée et les conditions de son exploitation. Ainsi, l'artiste « obéit à une construction sociale du corps, à un ensemble de conduites physiques directement dicté par les facultés de perceptions plastiques et fonctionnelles de son groupe d'appartenance » (p. 26). Ce corps circassien est formé pour un dépassement physique structuré autour du rôle mécanique de ses usages; c'est pourquoi « l'on sculpte et perfectionne selon un savoir particulier (hérité ou non), dans l'optique d'obtenir un savoir-faire permettant la concrétisation d'un numéro²³ » (p. 26-27). L'analyse réalisée par Fagot de l'aspect sociologique du corps circassien est importante pour la compréhension du corps acrobatique. Toutefois, son étude catégorique est structurée essentiellement autour de deux notions fixes qu'il oppose : la première considère le cirque *académique* ou *classique* et la deuxième, le cirque *nouveau*²⁴. Cette catégorisation rigide ne m'apparaît pas appropriée pour une analyse de l'évolution des arts du cirque. En réalité, les deux formes se contaminent l'une à l'autre. Ma recherche s'inspire des éléments importants de Fagot pour l'analyse du corps acrobatique, mais ne se limite pas aux divisions qu'il a établies.

²³ Le numéro, un acte court généralement d'entre 4 à 7 minutes, est une structure scénique centrée normalement sur une discipline. Comme il exige beaucoup de l'artiste physiquement, il n'est pas rare qu'un artiste circassien ne présente qu'un seul numéro durant le spectacle.

²⁴ Fagot (2010) explique ces catégories dans le chapitre 1 de son livre. Il indique qu'il y a deux types de modèles de production : le *traditionnel* et le *nouveau*. Goudard (2010), à mon avis, l'explique mieux. Il affirme que la composition d'un spectacle de cirque traditionnel possède comme élément primordial une succession de numéros dans différentes spécialités qui se rapproche du programme des spectacles de variétés, du *music-hall* et du cabaret. Tandis que le cirque nouveau, ayant en partie rompu avec la composition classique de programme au cirque, propose des spectacles réalisés sur les mêmes disciplines et dans un genre théâtral et chorégraphique inspirés par l'*art performance* ou par les arts plastiques. Bien que Fagot (Ibid.) critique l'utilisation du terme *traditionnel*, car « la tradition en cirque est faite de courants divers et ne peut se conjuguer qu'au pluriel » (p. 17), il renforce une analyse catégorique du corps social à partir ces notions.

Le corps, selon Fagot, est l'objet façonné par la société qui l'entoure et est en même temps catalyseur de toutes les projections sociales et culturelles du groupe. « Il est lieu de condensation des différentes formes d'apprentissages techniques du cirque, qui sont privilèges des spécialistes cultivant la maîtrise du geste comme nature » (Ibid., p.34). Pour ces motifs, le corps des arts de la piste est l'instrument de la prouesse²⁵, autrement dit, il est modelé, apprêté, transformé, dressé, exercé et produit en vue de l'exécution d'une haute virtuosité pour un acte spectaculaire. L'entraînement physique est donc le moyen le plus efficace pour accomplir ce chemin et, ainsi, l'artiste modifiera son corps à travers l'incorporation technique pour la performance. L'artiste apprend à maîtriser son corps qui est son outil primordial de travail, c'est pourquoi « il n'est plus un corps invisible de la communauté, mais un corps porté par la singularité du sujet, marqueur de toutes les différences, il devient un corps à lui tout seul » (Ibid., p.42). Ce corps « se manifeste fondamentalement par un sens pratique, c'est-à-dire par une aptitude particulière à se mouvoir, à s'occuper et à s'orienter selon la position occupée dans l'espace social » (Ibid., p.43).

À travers cette pratique corporelle, l'artiste doit atteindre une efficacité corporelle adéquate en dépassant les limites quotidiennes du corps pour répondre au processus de valorisation des figures à risques. Dans les arts du cirque, le jeu de l'artiste dépend intrinsèquement de ses potentialités physiques et des prouesses réalisées par la préparation minutieuse de son corps, alors :

l'artiste, selon sa discipline (trapèze, acrobatie, contorsion), va œuvrer à former son corps à toute une multitude de capacités kinésiques, lui permettant d'accroître son potentiel physique en puissance, en endurance ou en souplesse comme tous les sportifs de haut niveau. Il va s'attacher à augmenter les aptitudes et les techniques corporelles propres à sa discipline, à parfaire et

²⁵ La prouesse est une action remarquable, un exploit, une performance. Selon Goudard (2005) « l'enchaînement de figures permet la réalisation de prouesses et nécessite le développement d'écritures spécifiques. Un numéro est formé par l'assemblage de prouesses » (p. 110).

affiner ce corps qui représente à la fois la condition d'aboutissement de son métier et celle de sa révélation pour le public. Son objectif est la performance physique. C'est cette image captivante de la logique corporelle qui donne à l'homme de cirque toute sa puissance (Fagot, 2010, p. 34-35).

1.1.3. Le processus d'incorporation : la création des automatismes et l'intégration corps et cerveau.

Dans le contexte du processus d'incorporation, l'artiste va s'imprégner graduellement d'un ensemble d'opérations corporelles et de schèmes cognitifs, intimement mélangés. Cette pratique, basée sur la répétition des mouvements, des gestes et des figures, a pour objectif de créer des automatismes. En d'autres mots, le corps réalisera une habilité ou une action motrice de façon automatique. L'automatisation permet ainsi le domaine de la prouesse et le contournement des blessures en cirque.

En ce qui concerne les blessures, celles-ci sont une réalité présente et constante des arts du cirque : le dépassement des limites physiques peut provoquer des blessures à long terme ou à court terme. Lors de l'entraînement, on façonne le corps pour aller plus loin que sa capacité « organique ». Cependant, pousser une articulation à chaque jour pour l'exécution d'une figure peut engendrer des micros-déchirures jusqu'à la lésion complète. En outre, un accident déclenché par une fatigue musculaire ou par une erreur du montage technique des appareils, par exemple, peut causer une lésion grave ou la mort de l'artiste. À vrai dire, comme nous l'avons déjà mentionné, l'artiste n'échappe jamais au danger de la mort, mais il essaie de le contrôler le plus possible lors de l'entraînement. Il vise donc, par son entraînement, une automatisation et une virtuosité du mouvement de même qu'une prise maximale de risque en même temps qu'une grande sécurité.

Pour approfondir la discussion sur le processus d'incorporation à travers les pratiques corporelles, Bernard Andrieu (2012) utilise l'exemple de la contorsion qui part d'une mise en action du corps et le transforme par adaptation et habitude. Le fait de répéter fréquemment l'exercice physique est le mode d'incorporation privilégié de nouvelles techniques, « les exercices physiques ne sont donc pas une externalisation des capacités de notre corps, mais une internalisation des efforts produits » (p.10). Cette spécialisation est la condition d'une connaissance des contenus de l'expérience corporelle, elle « est donc le résultat d'une constitution subjective : elle ne deviendra réflexive qu'après un vécu spontané et immédiat qui est ressenti au cours de la pratique corporelle » (p.14). Si tel est le cas, l'entraînement acrobatique régulier modifie progressivement l'identité à travers l'ajustement de la posture aux nouveaux schémas corporels. Cela provoque une émergence du corps dans un nouveau soi, dans une nouvelle image du corps et schéma corporel²⁶. L'acrobatie circassienne implique ainsi une « recalibration du soi consciente » (p.15). Suivant les affirmations d'Andrieu en regard de la contorsion, l'acrobatie circassienne « n'est pas une inversion du schéma corporel, mais sa progressive adaptation à une nouvelle acceptation de soi dans une échelle esthésiologique inédite ». (p.15)

Dans ce contexte, le corps est constamment renouvelé par les interactions qu'il vit avec l'environnement. Lorsque le sujet s'oriente vers une chose, il la perçoit; ainsi, le corps en action s'approprie d'une intention dotée de signification. Pour revenir sur l'analyse d'Andrieu (2010) :

Le monde n'est jamais entièrement extérieur au corps. L'extérieur n'est pas indépendant dans un monde corporel ; il appartient à un système corporel dont le monde est l'environnement du corps. L'interaction avec l'environnement

²⁶ La notion de « schéma corporel » nous révèle une « structure libidinale dynamique qui ne cesse de changer en fonction de nos rapports avec le milieu physique, vital et social » (Bernard, 1995, p. 30). Autrement dit, il s'agit d'un processus perpétuel de différenciation et d'intégration des expériences incorporées durant notre vie : motrices, perceptives, affectives, culturelles, etc.

corporel fonde une interactivité des fonctions neurocognitives avec nos possibilités d'action (p.12).

Ce qui est constamment demandé au corps lors de l'apprentissage des mouvements acrobatiques est la capacité de percevoir le mouvement avant de l'exécuter. Malgré le fait que cette affirmation montre une dichotomie cartésienne, le corps et le cerveau ne sont pas séparés, il s'agit donc de penser avec le corps.

Le corps est cérébré et le cerveau est corporé [...] Plutôt qu'une continuité homogène entre le corps, le cerveau et le monde, le corps cérébré rend compte des interactions constitutives, régulatrice et adaptatrice. Le corps fournit les informations à travers ses perceptions, mais l'orientation, l'intensité, et le traitement de ces informations dépendent des modes neuronaux de décision. Le cerveau est dans le corps parce que le corps est dans le cerveau (Andrieu, 2010, p.12).

Un aspect important pour le corps durant l'entraînement acrobatique concerne les référentiels permettant d'organiser la perception et l'action. À partir d'eux, le corps identifie et mesure sa prouesse. Il s'agit de marqueurs mesurant la relation à l'espace tels la quantité, la distance et la vitesse, d'objets et d'outils (le trapèze, le fil de fer, etc.), d'un partenaire humain, des référentiels posturaux et cognitifs (par exemple, la position en suspension sous le trapèze, qui sert comme posture de référence pour le trapéziste). La gravité, une force omniprésente et extérieure au corps, est aussi un référentiel très important pour l'acrobate. La relation avec la gravité est déterminante pour l'exécution des mouvements acrobatiques qui possèdent de nombreuses variations de mouvements, sauts, inventions, propulsions, points d'appui sur le sol ou sur l'outil, chutes, rattrapes et rotations parmi les trois axes de rotation corporelle (longitudinale, transversale et sagittale).

Dans ce contexte, la virtuosité des artistes réside « dans leur capacité à s'écarter le plus possible de l'état stable, pour faire apparaître postures et figures » (Goudard, 2010, p. 44). Les apprentissages aux arts de la piste ont pour finalité une présentation artistique dans laquelle la virtuosité gestuelle est un moyen d'expression extérieur de l'univers psychique intérieur de l'artiste. Il s'agit d'une transformation de la technique en moyens d'expression, laquelle, selon Goudard (2005), « réside dans la résolution par un projet moteur d'une situation de mise en déséquilibre délibérée » (p.147). Cette dernière est résolue par une prouesse qui s'affirme elle-même comme moyen d'expression. Puisque la virtuosité permet l'utilisation des compétences techniques à des fins expressives, elle est ainsi une condition indispensable à l'artiste, « l'habileté la plus grande, la capacité à moduler dans toutes les possibilités de nuances et des variations » (Goudard, 2010, p.31). C'est grâce à la virtuosité que le corps acrobatique transforme « la prouesse et l'exposition au risque en œuvre d'art » (Ibid., p.37).

La sensation de vertige, provoquée par la prouesse, causée par le déséquilibre jamais acquis et maîtrisée par l'artiste, lui est plaisante. Le vertige met l'accent sur l'intensité sensorielle, il « est un vécu corporel paradoxal, puisqu'il fait coexister dans la perception du sujet le mouvement et l'immobilité » (Andrieu, 2014) Bolognesi (2002) nous rappelle que ces sensations expérimentées sont cruciales pour le corps acrobatique, car la performance artistique des acrobates ne se concrétise pas à travers les symboles ou les métaphores. Le sens provient du corps et se retrouve dans la performance elle-même, c'est-à-dire dans le moment unique de sa durée. La présentation de l'artiste, lorsqu'il expérimente et démontre ses habiletés devant le public ne fait aucune référence à une réalité extérieure et absente. La représentation et la vie se fusionnent donc dans le même acte.

C'est dans ce contexte que le corps acrobatique circassien s'insère. L'adjectif acrobatique qualifie le type de corps et dévoile son processus d'incorporation technique. Le corps acrobatique révèle l'image d'un corps travaillé, contrôlé, rationalisé et productif dans le but de s'insérer dans le spectacle. Il se caractérise par sa capacité d'agir dans le monde de façon surprenante, à l'opposé de l'idée du corps quotidien et ordinaire. Le corps acrobatique est extraordinaire, il est capable de rendre possible l'impossible à travers la prouesse. Il fait usage de différents points d'appui et rompt les limites entre le sol et l'air. Il fait appel au temps présent et joue avec la notion de risque, de changements de flux, de puissance.

1.2. Le concept de corporéité dansante chez Michel Bernard

Le concept de corporéité dansante a été développé par Michel Bernard (1927-2015), philosophe intéressé au corps à partir des perspectives sociologiques et anthropologiques. Il a également fondé, en 1989, le département de Danse de l'Université Paris-VIII où il était professeur émérite d'esthétique théâtrale et chorégraphique de 1984 à 1995.

1.2.1. La déconstruction du modèle traditionnel de « corps »

Bernard interrogeait inlassablement ce qu'il appelait la corporéité dansante. Durant sa carrière, sa recherche se présente comme un essai constant et minutieux de déconstruction de la catégorie traditionnelle de « corps ». L'auteur déclare qu'il veut « démystifier une certaine image commune du corps comme réalité close et intime [...] et, au contraire, souligner son ouverture et sa fonction de médiation sociale »

(Bernard, 1995, p. 14). L'auteur explique que le mot « corps » instaure « le simulacre de l'expérience vécue qu'il prétend désigner et accrédité comme réalité objective, comme être en soi et pour soi. Autrement dit, le mot 'corps' se présente comme auto-fondateur de son référent » (Bernard, 2002). Selon Bernard (2002), le mot « corps » ou son équivalent exact n'existe pas dans toutes les langues orientales et notamment extrême-orientales, tandis que, dans le monde occidental, ce terme a « cette désignation substantielle et homogène, unitaire et organique » (p. 523). Ce terme « engage à priori et radicalement le mode existentiel de son énonciateur, c'est-à-dire la manière de percevoir, d'exprimer, d'agir, de penser et bien évidemment de parler modelée et diffusée par une culture » (p. 524). D'ailleurs, dans notre culture, il devient un élément de contrôle et de domination, c'est-à-dire de pouvoir dans la mesure où cette façon de concevoir le corps « consiste à soumettre ces fonctions à la visée identificatoire et cognitive d'échange et de contrôle, bref de maîtrise inhérente à l'intentionnalité signifiante » (p.524).

Lors de son analyse, Bernard nous dit que ce modèle traditionnel du « corps » est acquéreur d'un mode théologico-métaphysique, qui est le véhicule d'une image ontologique cohérente du monde. Toutefois, la récupération du mot « corps » par le projet technicoscientifique de la réussite capitaliste fait en sorte que l'imaginaire social engendré par ce paradigme modèle et régule l'expérience ordinaire de chacun. Il faut souligner ici que notre rapport à nous-mêmes, aux autres, aux choses et au monde est indissociable de notre histoire, qui est simultanément culturelle et pulsionnelle, individuelle et collective. Ainsi, « l'expérience corporelle de chacun est pénétrée de part en part par autrui et la Société, comme source, organe et support de toute culture » (Bernard, 1995). Ainsi, toute la complexité de notre rapport à soi, aux autres et au monde est indissociable du mot « corps ».

Bernard (2001a) présente aussi une analyse approfondie du terme « organisme » afin d'élaborer le concept de corporéité dansante. Il présente une étude sémantique et minutieuse du terme « organisme »²⁷. L'auteur révèle que la danse, à l'instar de la biologie, évoque ce terme de manière paradoxale, partielle, mineure et équivoque. Par contre, le terme « organisme » en danse ne peut continuer à être largement employé de cette manière, car elle ne rend pas compte de l'expérience complexe de la corporéité dansante. L'auteur soulève les sept contradictions du discours d'« organisme » en danse qui nous aideront à comprendre la notion de corporéité dansante.

La première contradiction est la déformation entre la constitution « abstraite, systémique et transcendantale du modèle de l'organisme » (p.72), c'est-à-dire l'architecture globale de l'être vivant, articulée, autorégulée et fonctionnelle, et « les exigences contingentes et singulières de la situation concrète et spatio-temporelle dans laquelle elle est immergée et à laquelle elle est censée *à priori* s'appliquer logiquement et répondre » (p. 72). C'est pourquoi l'auteur nous dit que les circonstances dans lesquelles la corporéité est sollicitée dans un contexte environnemental spécifique forment et ordonnent son propre modèle fictionnel et son vocabulaire inhérent. La deuxième contradiction concerne le « pouvoir législatif et régulateur de ce même modèle et la nature et les modalités particulières de l'exercice proposé par un formateur [en danse] » (p.73) Ainsi y a-t-il une distorsion entre l'expérience de l'exécution de l'exercice suggéré et la fin attendue, car la pratique n'est jamais au bénéfice de la finalité de l'organisme par laquelle elle est motivée. Cela détermine une troisième distorsion qui se présente entre « la prétendue neutralité apparente du modèle d'organisme [...] et la personnalité ou qualité différenciée, au

²⁷ Cette recherche n'a pas le but de se plonger dans l'étude du terme « organisme » de Bernard. Pour voir cette analyse, on peut se référer au chapitre 2 – Essai d'analyse du concept d'organisme dans le livre *De la création chorégraphique* de Bernard (2001). Je vais expliciter ici ce que je trouve important de cet exposé pour l'élaboration du concept de corps-acrobate.

contraire, de la corporéité mise en jeu dans un travail d'atelier ou de création » (p. 74). Si la catégorie « organisme » apparaît comme un paradigme objectif d'explication, la dimension personnelle de la corporéité supprime le critère objectif et universel d'organisme qui lui sert de modèle. Dans ce contexte, la prémisse finale du processus d'autotemporalisation de la corporéité est trouvée dans la praxis personnalisée de la corporéité. Cela implique une quatrième contradiction qui réside « entre l'intemporalité de ses informations fonctionnelles [...] et la modalité singulière de gestion corporelle de cette durée, en un mot, son mode *sui generis* de temporalisation » (p.75). L'établissement objectif du paramètre de la durée des exercices indiqués peut inverser d'une manière impondérable le but pratique de la mobilisation organique.

Dans ce contexte, on peut se poser des questions concernant les opérations du passage des organes – supposé s'articuler dans cette structure de l'organisme entier, équilibrée et harmonieuse – au mouvement, la motricité corporelle. Cela implique la cinquième distorsion « celle entre la statique de la localisation et de la structure permanentes de l'organe et la dynamique de sa mise en œuvre particulière » (p. 75). Ainsi, on observe le postulat d'une homologie, dans la pratique en danse, entre l'organisme, en tant que modèle totalitaire, et la nature de l'organe lui-même qui implique une sixième contradiction : « celle entre l'organe et l'organisme, entre le microcorporel et le macrocorporel » (p. 76). Selon l'auteur, ces homologies ne sont pas valides et sont des spéculations pures, car elles nient la complexité du processus factionnaire inné à la sensorialité. La corporéité dansante ne se définit donc pas par la qualité du système organique. Finalement, la septième distorsion : « celle entre les matières constitutives des organes et ces organes mêmes » (p. 77) concerne une réduction de l'étrangeté et de la singularité de perception de la corporéité, lors de la pratique, au prototype rassurant d'un savoir biologique.

1.2.2. Le domaine des sensations et l'acte de création

Dans cette recherche, je ne fais pas appel à ce modèle traditionnel de corps et à la dimension organique, mais à la corporéité sensorielle et motrice déclenchée lors de la création artistique. Ainsi, l'acte créateur, selon certains philosophes comme Merleau-Ponty, Ehrenzweig et Deleuze, est la conséquence du travail d'un réseau matériel et énergétique mobile, en déséquilibre, de forces pulsionnelles et d'interférences d'intensités contrastées et croisées; il n'a rien à voir avec le pouvoir intrinsèque d'un « corps » comme modèle organique permanent et signifiant. Ces trois philosophes offrent d'ailleurs des contributions remarquables pour la compréhension de la notion de corporéité dansante.

Une première constatation s'impose si nous parlons de la catégorie de « corps » et du phénomène sensoriel. Du point de vue phénoménologique, Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) propose une approche résolument descriptive de l'expérience authentique et centrale du corps percevant et perçu. Par ailleurs, ses considérations sont d'ordre plus ontologiques et métaphysiques que primordialement esthétiques. Ce philosophe nous parle d'un « tissu » particulier qui entrelace d'une façon « chiasmatisque » le senti et le senti dans un « entrelacs » de multiples sensations éclectiques et réversibles. Si nous voulons approfondir cette idée, nous pouvons dire que ce tissu enveloppe l'Être dans lequel immerge l'Univers, ce qu'il appelle d'une manière métaphorique « la chair ». Autrement dit, entre le corps et le monde il n'y a plus de limites, tous deux s'entrelaçant dans toutes sensations. Ainsi, on ne peut plus affirmer que le corps est dans le monde et la vision est dans le corps. L'être, écrit Merleau-Ponty (1964) est « à plusieurs feuillets où à plusieurs faces [...] un être de latence » (p. 179). La sensation est donc limitée à une manifestation exceptionnelle de la chair, elle est la texture d'un sujet d'une certaine façon et l'artiste se révèle,

dans ce contexte, comme celui qui a l'avantage de la dévoiler et de la créer de nouveau²⁸.

Par ailleurs, selon Anton Ehrenzweig (1908-1966) psychanalyste autrichien, l'acte de création s'accomplit par un « scanning » ou balayage inconscient de structures que la conscience reconnaît en surface dissociée. Autrement dit, ce balayage est opéré par un sens favorisé (par exemple, l'audition pour le musicien) ou par tous les sens (par exemple, pour le danseur dont le mouvement a besoin de la contribution de tous les sens); ce qui présuppose un fonctionnement en réseau mobile du corps, et non pas en réseau substantialiste et statique. Précisons ici que le corps, pour Ehrenzweig, est un réseau sensorimoteur d'intensités, un réseau matériel, hétérogène et conçu comme un spectre – analogue à celui de la lumière – travaillé par ce qu'il appelle la « sérialisation ». Ceci est compris comme un double mécanisme paradoxal de différenciation et de dédifférenciation. La création artistique serait donc la déconstruction et la révélation de sa matérialité sensible, instable et aléatoire où l'artiste peut adapter et métamorphoser le spectre par le jeu incessant de combinaisons de perceptives singulières résultant du phénomène du « scanning »²⁹.

Finalement Gilles Deleuze (1925-1995), qui dialogue directement avec les recherches de Bernard, remet en question les rapports entre la sensation et la création en tant que devenir de forces invisibles qu'un artiste, par exemple, rend visibles. En partenariat avec Félix Guattari (1930-1992), Deleuze dévoile la conception « rhizomatique » de la sensation. Selon les deux philosophes « le devenir est un rhizome » (Deleuze & Guattari, 1980), autrement dit une association d'une multiplicité diversifiée et mobile de forces ou d'intensités signifiantes qui traverse et excite l'intégralité du monde concret et vivant; inorganique et organique. Par rapport à la chair, Deleuze et Guattari

²⁸ Pour tout ce paragraphe voir : Merleau-Ponty M. (1964). *Le visible et l'invisible*. Gallimard, Paris.

²⁹ Sur ce sujet voir : Ehrenzweig A. (1976). *L'ordre caché de l'art*. Gallimard, Paris.

(1991) affirment que « la chair n'est pas la sensation, même si elle participe à sa révélation [...] ce qui constitue la sensation, c'est le devenir animal, végétal, etc. [...] La chair n'est que le thermomètre d'un devenir » (p. 169). Plus loin, ils soutiennent que « la chair est seulement le révélateur qui disparaît dans ce qu'il révèle : le composé des sensations » (p. 173), ce que l'artiste de la scène, dans le cas de cette recherche, a exactement pour fonction d'exécuter. Enfin, ils affirment que « le travail de la sensation » (p.181) est la composition esthétique, ceci étant « la seule définition de l'Art » (p.181).

Pour mieux comprendre cette problématique de la sensation, il faut approfondir l'expression « corps sans organes » proclamée par Antonin Artaud (1896-1948)³⁰ et théorisée par Deleuze et Guattari. Selon ces auteurs, le « corps sans organes » se caractérise comme un véritable site d'intensités, une connexion de nombreuses forces hétérogènes, c'est-à-dire un rhizome. Il s'agit ainsi d'un processus dynamique de flux et de mobilité d'intensités qualitatives et énergétiques. Deleuze (1981) affirme que « le corps n'a pas d'organes, mais des seuils et des niveaux. [...] la sensation [...] n'a qu'une réalité intensive qui ne détermine plus en elle des données représentatives, mais des variations allotropiques. La sensation est vibration » (p. 33). Le « corps sans organes » n'exclut pas la présence d'organes en tant que tels, mais il les divise comme des intensités élaborées, « toute une vie non organique, car l'organisme n'a pas la vie, il l'emprisonne. Le corps est entièrement vivant, et pourtant non organique. [...] En pleine chair, elle [la sensation] est directement portée sur l'onde nerveuse ou l'émotion vitale » (p. 33). En somme, le « corps sans organes » est d'une certaine façon « un organe indéterminé tandis que l'organisme se définit par des organes déterminés » (p. 34-35). Si cet organe indéterminé est croisé par des forces qui s'étalent à différents « niveaux » ou « seuils », la sensation s'avère être ce qui se passe d'un domaine à l'autre. Selon Deleuze « il n'y a pas *des* sensations de différents

³⁰ Pour plus de détails, voir : Artaud A. (2006). *O teatro e seu duplo*. Martins Fontes, São Paulo.

ordres, mais différents ordres d'une seule et même sensation. Il appartient à la sensation d'envelopper une différence de niveau constitutive, une pluralité de domaines constituants » (p. 28-29). Dans ce contexte, chaque sensation est un « bloc de sensations », ainsi « irréductiblement synthétique » (p. 29), elle a une flexibilité qui engendre le mouvement. Enfin, selon Deleuze, « ce n'est pas le mouvement qui explique les niveaux de sensations, ce sont les niveaux de sensation qui expliquent ce qui subsiste le mouvement » (p. 31). L'artiste de la scène est celui qui lors de la création artistique reconstitue ce « bloc » deleuzien; l'objectif de l'art, « avec les moyens du matériau, c'est d'arracher le percept aux perceptions d'objet et aux états d'un sujet percevant, d'arracher l'affect aux affections comme passage d'un état à un autre. Extraire un bloc de sensations, un pur être de sensation » (p. 30).

Bernard s'accorde avec les philosophes et esthéticiens contemporains pour subvertir la catégorie traditionnelle de « corps » et proposer une autre approche, à la fois dynamique et hétérogène. Celui-ci proclame que « pour désigner la malléabilité énergétique et formelle tout autant que la contingence d'un tel réseau, il m'a paru donc nécessaire d'avoir recours au vocable plus abstrait et générique de 'corporéité' [...] en soulignant sa texture exclusivement matérielle » (Bernard, 2002). Pour cela, il se débarrasse du sens réflexif, idéaliste et psychologique de l'acceptation phénoménologique qui se limite à évoquer le mode concret ou sensoriel du processus cognitif. Selon Bernard (2001), la corporéité évoque seulement le processus concret réticulaire du système sensoriel. Ainsi doit-elle désigner « la structure ou la trame qui sous-tend la sensorialité elle-même dans sa seule matérialité et sa malléabilité, indépendamment de toute intentionnalité noétique » (p.22).

1.2.3. Les quatre particularités de la corporéité dansante

Le corps qui danse, lors du jeu scénique, n'arrête pas de se décomposer et de se recomposer dans l'enchaînement de ses mouvements, dans le flux d'une temporalité non domptable que le corps veut remplir d'images. Lors de la danse, le corps construit un espace-temps spécifique et hors de la vie ordinaire à travers les pas et les gestes que le danseur tisse.

C'est dans ce contexte que Bernard (2001) révèle la matrice fondamentale de la spécificité de la danse qu'il nomme l'« orchésalité ». Il en énonce les quatre particularités principales qui légitiment la finalité esthétique de l'acte de danser et qui donnent des pistes importantes pour la compréhension du corps-acrobate. Ce sont: 1. « Sa dynamique corporelle de métamorphose indéfinie, l'ivresse du mouvement pour son propre changement » (p.82), à savoir que le corps en danse essaie inutilement, mais en tout temps, de rejeter son unité dans la pluralité, la complexité et le contraste de ses actes; 2. « Son jeu aléatoire et paradoxal de construction et destruction ou mieux, [...] de 'tissage' et 'détissage' de la temporalité » (p.82); supposant que la corporéité dansante n'arrête pas de se dissoudre et de se réédifier dans un flux puissant et chaotique de son devenir; 3. « Son défi obstiné à la gravitation terrestre, [...] son dialogue incessant et conflictuel avec la pesanteur » (p.82); soit la relation entre la gravité et la colonne vertébrale qui rend possible l'émergence de la corporéité dansante; 4. « sa pulsion auto-affective ou auto-réflexive, c'est-à-dire ce désir intense et irrépressible de retour de la corporéité à et sur elle-même » (p.82); le danseur se fermant dans une bulle fictive et mutable qui l'isole du monde avec lequel il essaie de se mêler.

Bernard mentionne que c'est Paul Valéry (1936) qui a esquissé la notion d'« orchésalité ». Ceci dit, il soutient également que les caractéristiques

n'apparaissent que si le mouvement se détache du banal et du quotidien, « de son but utilitaire et de sa fonction économique et technique » (p.83) et se libère, devient autonome. Le corps advient ainsi de la danse en jouant avec la force gravitaire en fonction de son jeu expressif.

Le travail artistique du corps scénique est celui qui atteste le mieux le changement de désignation et d'optique esthéticophilosophique donnée au corps par la tradition occidentale. Dès lors, selon Bernard (2001) « ce qui est censé s'exposer dans le spectacle, ce n'est plus la prétendue réalité anatomique du corps identifié dans la pratique de la vie quotidienne, mais une constellation d'apparences mobiles et multisensorielles » (p.87). Le spectacle opère ainsi selon quatre modalités de déconstruction du corps. La première modalité concerne l'idée que « le corps que l'on nous montre sur scène non seulement n'est pas réel, mais *ne peut pas l'être* » (p.87), à savoir que la scène théâtralise systématiquement le corps, le convertit en fiction, le déréalise. La deuxième modalité est celle que « le corps semble perdre simultanément sa *forme* et par là son *identité* dans la mesure où il se mue en image dont il hérite en quelque sorte la fragilité constitutive » (p.88), c'est-à-dire que l'image de la corporéité sur scène n'arrête pas de se décomposer à chaque apparition et, de cette façon, se dérobe à toute identification. Pour la troisième modalité, la corporéité dévoilée est « animée par une pulsion motrice ininterrompue qui la métamorphose [...] en un jeu incessant et plus ou moins désordonné de figures hybrides et fugaces qui nous interdisent toute tentative d'en cerner l'hypothétique unité [...] du mot 'corps' » (p.88). La corporéité, lors du jeu scénique, se soumet ainsi à la dissolution temporelle de son unité supposée. La quatrième modalité « affecte son statut de pouvoir signifiant [de la corporéité], ses prérogatives de référent privilégié de tous les signes, bref de véhicule primordial du sens » (p.89), de cette façon, la spectacularisation de la corporéité vise à sa déconstruction, qui est l'indicatif indirect et mutuel du processus extrême de simulation, inné à tout acte perceptif.

1.2.4. Les quatre chiasmes de la sensorialité

Afin d'approfondir encore davantage le champ de la corporéité dansante et qui servira l'analyse du corps-acrobate, Bernard propose une interprétation personnelle de la théorie chiasmatisque de la sensorialité sur laquelle se base la théorie de « la chair ». La notion de « chiasme » réfère en premier lieu à une figure de style par laquelle des termes qui s'opposent sont arrangés en sens inverse dans deux sections de la phrase. Autrement dit, le chiasme consiste à une correspondance croisée de termes. Inspiré de Merleau-Ponty qui utilise cette métaphore en relation à la complexité de la structure sensorielle, Bernard dévoile quatre chiasmes principaux s'articulant entre eux.

1. Le chiasme « intrasensoriel » constitutif à l'activité de chaque organe est caractérisé par le trait paradoxal d'être en même temps actif et passif (voyant-vu, touchant-touché). En chaque sens existe « une bivalence qualitative qui inscrit dans notre corporéité l'effigie affective, pathique et active, statique et dynamique d'une altérité » (Bernard, 2002). Ainsi chaque sensation produit un type de reflet virtuel, une fiction d'elle-même au cœur de notre corporéité. Ce chiasme nous rappelle que les sensations œuvrent et se transforment par « un processus de dédoublement virtuel et qualitatif » (Bernard, 2002).

2. Le chiasme « intersensoriel » révèle la corrélation de tous les sens entre eux. Les sensations se correspondent les unes sur ou dans les autres et « tissent entre elles une texture corporelle fictive, mobile, instable qui habite et double notre corporéité apparente » (Bernard, 2002).

3. Le chiasme « parasensoriel » fonde l'articulation intime et homologue entre l'acte de sentir et celui de l'énonciation. Selon Bernard (2001), ce troisième chiasme révèle

une nature structurale et fonctionnelle entre l'acte de sentir et de dire comme processus d'énonciation dans un monde virtuel. Ainsi, en rapport avec le chiasme intrasensoriel et le chiasme interréférentiel, pluriel et hybride, « chaque sensation [...] est 'travaillée' [...] par le dédoublement auto-affectif de ses faces jumelles, active et passive, [...] des résonances souterraines des autres sens par le jeu du chiasme intersensoriel » (p.91). Dans ce contexte, la corporéité est montrée par le chiasme « parasensoriel », « un processus radical et permanent de projection spéculaire ou de dédoublement fictif dans un simulacre » (p.92), soit une opération de simulation qui caractérise notre imaginaire et se trouve au cœur de l'acte de sentir. Ce même mécanisme de simulation s'exprime aussi dans le champ de l'énonciation en constituant « une dynamique projective et fictionnelle identique à celle qui régit le système sensoriel et par laquelle l'être humain ne se réalise que dans la production de simulacre » (p.93).

4. Le chiasme « intercorporel » qui détermine le processus de « l'intercorporéité », soit la relation des corporéités entre elles ainsi que la façon dont elles deviennent visibles les unes aux autres et paraissent sur scène. Il s'agit en fait d'un seul et même tissu, « la chair », le corps sentant sensible se confiant alors aussitôt au corps de l'autre en tant que sensible sentant. Selon Bernard (2002), il y a, en chaque corporéité, une interpénétration « souterraine, secrète et subtile de la sensation, de l'action, de l'expression et de l'énonciation [...] où elles sont toutes quatre habitées, mues et traversées par la même force singulière et permanente de production incessante de fictions » (p. 533). Le processus d'intercorporéité révèle le croisement illimité des virtualités lancées par pluralité des corporéités, c'est-à-dire qu'il désigne « la trame fictive, mouvante et singulière de l'imaginaire immanent à nos sensorialités » (p. 533).

Dans ce contexte, pour Bernard (2002), la conjugaison de ses quatre chiasmes fonde « un chiasme au second degré, 'un métachiasme' » (p.533) qui apparaît par le biais d'un processus courant et autoaffectif de « projection virtuelle de fictions qui génère le sentir de chacun » (p.533). La conclusion de l'auteur est que le spectre sensoriel surgit comme « l'épiphanie seulement du devenir radical et incessant d'un imaginaire immanent à la sensorialité. La corporéité ne connaît ainsi plus aucune limite » (p.534).

Le travail de l'interprète en scène, comme le mentionne incessamment Bernard durant son analyse, est celui qui atteste le mieux, voire renforce son concept de corporéité. L'articulation subtile de l'acte de sentir et de l'imaginaire, déjà mentionnée, est le cœur et le moteur de l'art de danser. C'est par le travail sensoriel complexe de la corporéité dansante que se constitue le corps-acrobate. Dans ce contexte, l'acte d'énonciation est un acte fondateur de la sensation et du langage qui rend possible l'acte théâtral. Toutes les sensations résonnent les unes aux autres et tissent donc entre elles une configuration corporelle fictive, mobile et instable.

Le corps-acrobate souhaite se situer dans cette zone sensible du mouvement de la corporéité dansante. Le danseur produit une multiplicité de mouvements, une diversité de formes posturales et gestuelles, un balancement de pulsions et d'affects. Cela constitue « la source d'une 'kinesphère fictive' qui surdétermine la kinesphère visible par sa force énonciatrice » (Bernard, 2001, p. 100). C'est elle qui confère la poésie et la puissance sensible lors du travail scénique du danseur. J'incorpore donc la notion de corporéité dansante à la problématique de cette recherche qui s'articule également à d'autres concepts, notamment celui de corps acrobatique et de l'*otkaz*.

1.3. Le *znak otkaz* chez V. Meyerhold

Le principe du *znak otkaz* (en français littéralement: signe de refus) est un concept essentiel retrouvé dans le travail du metteur en scène et pédagogue russe Vsévolod Meyerhold. L'*otkaz* s'insère ici comme concept-clé, car la notion de corps idéalisé dans cette recherche prend appui au sein de ma passion et de ma curiosité pour le travail artistique de Meyerhold. Les recherches sur Meyerhold sont de plus en plus nombreuses, malgré encore plusieurs lacunes pouvant être identifiées dans la littérature. Le metteur en scène s'est fait arrêter le 20 juin 1939 et a été assassiné le 2 février 1940 par le pouvoir russe. Sous le régime soviétique, Meyerhold a été effacé de l'histoire. Son nom fût réhabilité juridiquement à la fin de 1955 seulement, mais sa reconnaissance humaine, artistique et historique est encore en cours. L'œuvre de ce metteur en scène russe étant vaste et complexe, je n'ai aucune prétention de l'analyser dans le présent chapitre³¹. Cependant, pour l'analyse du concept de *znak otkaz*, il est nécessaire de comprendre le contexte d'où émergent les expérimentations pédagogiques meyerholdiennes et la notion de biomécanique.

1.3.1. Les recherches pédagogiques de Meyerhold dans les années 1910

Le début du XXe siècle en Russie est reconnu pour son effervescence culturelle et artistique, moment où la recherche de la théâtralité fût un important fil conducteur des expérimentations scéniques des innovateurs de l'art théâtral. Les artistes

³¹ Mon mémoire de maitrise soutenu en 2011 à l'Université de l'État de Sao Paulo au Brésil était intitulé : « La métaphore du *Bogatyr* : le corps acrobatique et la scène russe au début du XXe siècle ». J'ai analysé les expérimentations pédagogiques de Meyerhold dans les années 1910 à la lumière du processus de « cirquisation » du théâtre. En même temps, j'ai étudié les conditions du corps acrobatique dans les versions de 1918 et 1921 du spectacle *Mystère-Bouffe*, résultat du partenariat entre Meyerhold et Vladimir Maïakovski.

s'intéressèrent alors aux expressions de la culture populaire et à la tradition artistique, notamment celle du théâtre, qui devinrent les sources principales de la rethéâtralisation de la scène. En opposition à la représentation axée sur la parole, plusieurs directeurs et metteurs en scène revinrent au champ de la tradition populaire pour engendrer de nouveaux paradigmes techniques-éthiques-expressifs. Selon Meyerhold (1973), la scène exigeait alors un « nouvel acteur » pour un « nouveau théâtre »³². Dans les années 1910, le désir d'un homme nouveau est manifesté par les artistes et poètes de l'époque. Meyerhold utilisant le pseudonyme de *Dr Dappertutto*³³ durant ses expérimentations pédagogiques en studio dans les années 1910 s'est lancé dans une recherche expérimentale et dans une réflexion sur les fondements de sa pratique théâtrale.

Durant la période de cette recherche pédagogique développée, notamment au studio de la Rue Borodinskaïa entre 1914 et 1916, Meyerhold a créé une vraie « école-laboratoire, c'est-à-dire, un lieu de recherche, un laboratoire pour les expériences collectives d'apprentissage » [Notre traduction] (Thais, 2009). Selon Meyerhold, le corps est un lieu privilégié dans le théâtre contemporain qui devient le support d'une nouvelle pédagogie théâtrale. D'ailleurs, le mouvement scénique est mis en premier plan et est considéré comme un phénomène inhérent aux lois de la forme de l'art théâtral. Ainsi, Meyerhold (1973) affirme que le mouvement scénique est le plus puissant moyen d'expression lors de la création du spectacle théâtral :

³² Ce « nouveau théâtre », Meyerhold l'appelait le « théâtre de la convention ». Il s'agit d'un théâtre qui refuse les principes du modèle réaliste/naturaliste qui a surchargé la scène de « convention-cliché, absurde et anti-artistique » (Meyerhold, 1973, p. 108).

³³ *Dr Dappertutto* est le pseudonyme utilisé par Meyerhold pour se protéger de l'interdiction d'exercer une pratique artistique par le biais d'activités officielles aux Théâtres Impériaux de Saint-Pétersbourg. *Dappertutto* est l'un de personnages du conte *Die Abenteuer de Sylvester-Nacht* de l'écrivain allemand E. T. A. Hoffman (1176-1882). Bien qu'il soit attaché à l'idéal romantique, ce personnage met en évidence un caractère moderne à travers sa personnalité diabolique et charlatanesque. Meyerhold vivait une double vie et, ainsi caché il se promène dans les cabarets théâtraux et met en scène pantomimes et parodies, en dévoilant ses expérimentations, pendant que les mises en scène meyerholdiennes grandioses sont présentées dans les Théâtres Impériaux.

Même si l'on enlève au théâtre la parole, le costume de l'acteur, la rampe, les coulisses, l'édifice théâtral enfin, en tant qu'il reste l'acteur et ses mouvements pleins de maîtrise, le théâtre demeure théâtre, car le spectateur saisit les pensées et les motivations de l'acteur d'après ses mouvements, ses gestes, ses grimaces, et l'acteur peut transformer en lieu scénique n'importe quelle plateforme (p. 37).

L'acteur meyerholdien est « en relation avec sa formation et son perfectionnement de l'homme individuel et social, lui attribuant l'obligation d'être un 'homme exceptionnel' (expression des années 1910), avant de l'imaginer comme le 'nouvel homme' (formule des années 1920) » [Notre traduction] (Picon-Vallin, 2006). Ainsi, pour Meyerhold, la recherche visant à comprendre les lois du théâtre, qui sont opposées à celles de la vie quotidienne, est indissociable du corps. C'est pourquoi il se tourne vers d'autres formes d'art corporel – le théâtre de foire, le théâtre de variétés, le ballet classique et moderne, les arts martiaux et le cirque.

Selon Meyerhold (1973), il n'est pas possible de concevoir un théâtre sans « cabotinage »; l'acteur est donc un *cabotin*. C'est ainsi qu'il se rapproche de l'idée du comédien ambulant : « un *cabotin* appartient à la famille des mimes, des histrions, des jongleurs. Un *cabotin* possède une merveilleuse technique d'acteur. Un *cabotin*, c'est le représentant des traditions de l'art authentique » (p. 184). C'est dans le corps que se trouve l'essence du jeu de l'acteur de Meyerhold. Cependant il ne s'agit pas d'un corps naturel, mais d'un corps cabotin, joyeux. Lorsque Meyerhold parle d'un corps qui défie les lois de la vie ordinaire, intensifie les prouesses, peut exécuter un *salto mortale* et même voler, en somme, il se rapproche des arts du cirque. Même si les techniques circassiennes ne faisaient pas partie d'un enseignement spécifique dans le studio, Meyerhold amenait souvent ses étudiants au cirque et leur demandait d'observer attentivement le travail de l'acrobate, du funambule, du jongleur et du clown qui maîtrisent l'art de l'acrobatie, de la musique et de la parole.

L'acteur est acrobate, funambule, jongleur, costaud et léger à la fois, rapide. Mais à ce corps gymnastique dont la généalogie est celle des arts repoussés à la périphérie du théâtre bourgeois, se combine le corps décoratif et contraint de l'acteur oriental. C'est dans cette bipolarité que Meyerhold voit le *cabotin* : le corps-défi et le corps qui pose, 'le geste inventé qui ne convient qu'au théâtre', l'exclamation joyeuse et la 'diction théâtrale artificielle' qu'il a créée à partir d'un registre de « mille intonations différentes » (Picon-Vallin, 2004).

La figure de l'acteur apparaît dans ce contexte comme le maître de ses propres moyens. Il a la joie de vivre et, à vrai dire, « la joie devient la sphère sans laquelle il ne peut vivre, même quand il lui faut mourir en scène » (Ibid., p. 244). Il s'agit de redonner au théâtre son aspect festif, son langage essentiel, le mouvement de l'acteur et sa raison d'être, l'union de la salle et de la scène. L'acteur meyerholdien est autonome. Selon Abensour (1998), il ne dépend plus de personne, ni même du metteur en scène qui est un simple guide connaissant les traditions et les conventions et en assurant la transmission. L'acteur ne dépend pas du dramaturge non plus, « car ce n'est pas lui le poète qu'attend l'humanité, c'est l'acteur » (p. 221). L'acteur ainsi autonome, se présente comme le *créateur* d'une nouvelle réalité.

L'étude de la *Commedia dell'arte* dans le studio était fondamentale pour la compréhension des origines de la théâtralité. Elle était enseignée par Vladimir N. Soloviov, critique théâtral, pédagogue et metteur en scène, aussi collaborateur fidèle de Meyerhold. Soloviov a aidé à développer les procédés pour les pantomimes élaborées dans le cours de Meyerhold. Selon Thais (2009, p. 117), il est impossible de saisir le projet pédagogique meyerholdien de cette période sans s'attarder aux contributions de Soloviov. Ce dernier considérait la *commedia dell'arte*, comme une forme théâtrale où l'acteur peut acquérir plusieurs éléments scéniques, dont la composition corporelle et l'improvisation. Le nouvel acteur trouve l'émotion à partir de son expression corporelle élaborée à travers le geste, les poses et la coordination

du mouvement de son corps dans l'espace. Il ne se base pas sur la motivation et les caractéristiques psychologiques du personnage.

Durant les cours de Soloviov, il était important de maîtriser les éléments de la mise en scène, de l'art de l'acteur et de la technique scénique. Les procédés présentés par Soloviov sont entre autres³⁴ : le *podus decarius* (les mouvements de base des personnages de la *Commedia dell'arte*), la danse bergamasque, le pas *croisad* (ou le pas croisé qui a été incorporé comme mouvement basique de l'organisation corporelle), les parades théâtrales, les dessins géométriques de la mise en scène, le nombre de partenaires et l'opposition entre le pair et l'impair et le *znak otkaz* qui est déjà énoncé dans les expérimentations du studio.

Pour Meyerhold, la musique et le théâtre ont une relation étroite. À partir du début des années 1900, la musique devint d'ailleurs un point d'appui fondamental pour la composition scénique. Elle ne doit pas avoir le rôle de toile de fond comme le conçoit le théâtre naturalisme. Les principes musicaux sont utilisés pour la composition du spectacle et pour le jeu de l'acteur. Mikhail F. Gnessin, compositeur et collaborateur de Meyerhold, partait de l'idée que la musique est plutôt une pensée qui se rapproche du raisonnement logique dans l'expression des sentiments humains. L'objectif du cours de Gnessin était de vérifier la théorie sur la *Lecture Musicale du Drama* durant les expérimentations pratiques au studio. Selon Thais (Ibid.), cette méthode cherchait à inscrire le texte théâtral comme une partition musicale. Ainsi, il était possible de produire « une notation précise, une marque rythmique et mélodique, c'est-à-dire, une partition du texte, semblable à l'organisation musicale » [Notre traduction] (p. 130-131) afin de déterminer le sens émotionnel et sémantique qui doit être conservé lors de la lecture. Certains aspects de la théorie musicale de Gnessin ont enrichi les

³⁴ Il est possible de trouver les descriptions de ces procédés dans Thais (2009, p. 120-126).

découvertes de Meyerhold sur les principes de l'art du théâtre. On peut notamment identifier « la même structure de composition utilisée dans les pantomimes du Studio et fixée dans les études biomécaniques dans les années 1920 » [Notre traduction] (p. 133).

C'est aussi à cette même période prérévolutionnaire que furent développées des « études », inspirées des exercices créés et pratiqués dans le studio, qui seront réorganisées et feront plus tard partie de l'enseignement de la biomécanique. Meyerhold, Soloviov et Gnessin, qui forment la triade pédagogique, composent ensemble une série d'études³⁵ issue de plusieurs cultures théâtrales et captées de différentes traditions, tels la *commedia dell'arte*, le théâtre oriental et le cirque. Selon Thais (2009), le terme « étude » a une riche tradition dans le théâtre russe, or il semble impossible de préciser qui fût à l'origine de cette tradition. Ce terme, utilisé par Meyerhold en français, est défini par l'auteure comme « une improvisation dans une structure » [Notre traduction] (p.148). Les études ont été créées à partir d'une action dramaturgique réelle portant sur une thématique simple ou quotidienne, de petites histoires d'aventure ou encore à partir d'une œuvre littéraire. Elles incluent des activités corporelles – chutes, sauts, courses, claques – ainsi que des éléments de l'acrobatie et de la jonglerie.

Des exercices, études et pantomimes développés dans le studio seront les bases de la biomécanique. Nous avons choisi d'explorer l'étude du « Tir à l'arc », un matériau fondamental utilisé lors du processus créatif de cette thèse-crédation. Selon Thais (Ibid.), Le « Tir à l'arc » dévoile le processus de fixation et de transformation des mouvements dans la manipulation d'objets imaginaires. Cette étude résulte d'une série de mouvements et d'actions appelée « La Chasse ». À partir de 1915, les

³⁵ La description de ces études peut être trouvée dans Gordon M & Law A. (1996). *Meyerhold, Einstein and biomechanics: actor training in revolutionary Russia*. Mc Farland & Company, Berkeley California.

mécanismes de création des pantomimes et études furent approfondis. Ils perdirent alors la fonction de perfectionnement des capacités techniques pour adopter un sens expressif « à travers la liberté des choix du thème, la création de la trame et le développement des compositions » [Notre traduction] (p.151-152).

1.3.2. Vers la biomécanique

Après la Révolution russe de 1917, le désir d'un « nouvel acteur » s'est transformé en celui d'un « homme de théâtre total, organique et polyvalent » (Chaves, 2001) ainsi, le travail de Meyerhold arriva à pris une nouvelle orientation. Durant cette période, le théâtre de Meyerhold atteignit sa maturité grâce aux expérimentations prérévolutionnaires en studio. Le metteur en scène joignit la Révolution, devint un membre du Parti communiste et se révéla comme un partisan d'une actualisation politique du répertoire. Pour cette raison, son travail artistique ne peut aucunement être dissocié du contexte historique-politique-social du XXe siècle en Russie. Il est demeuré fondamentalement politique, ses œuvres se voulant une réaction aux agitations de l'époque. Béatrice Picon-Vallin affirme que « Meyerhold a toujours eu une perception très aigüe, très spontanée des évènements, et c'est là qu'on peut voir son engagement majeur » (cité dans Meyerhold, 1975).

L'Octobre Théâtral³⁶ proclamé par Meyerhold représente notamment le retour à l'authentique théâtre populaire et, avant d'être une adhésion idéologique, « est une

³⁶ Les relations de Meyerhold avec la Révolution passent avant tout par le théâtre. Meyerhold voulait créer un théâtre révolutionnaire pour la Russie révolutionnaire. Durant l'année 1920, il proclame « L'octobre théâtral », ainsi son programme propose une « révolution » théâtrale qu'il fallait suivre directement les principes de la révolution sociale en détruisant radicalement l'art du passé et en construisant le nouvel art. Dans la revue *Vestnik Teatra* (Le Messager Théâtral) n° 76-77, 1920, Meyerhold (1973) annonce : « L'octobre théâtral est un phénomène gigantesque : y entrent la révolution des théâtres professionnels, la création d'Ateliers de dramaturgie, de mise en scène et de jeu

immédiate adhésion d'ordre esthétique » (Ibid., p. 8). Le théâtre s'affirme comme une arme de lutte révolutionnaire, la plus solide de la propagande et de l'agitation communistes. Il est un art de masse, prolétarien et en rupture avec l'art bourgeois. En outre, le théâtre est aussi un art plein de joie, de simplicité, hors de la boîte scénique et loin du psychologisme qui engendre des illusions. À vrai dire, l'Octobre Théâtral incarne l'ouverture d'un champ immense d'expérimentation, faisant ressurgir le théâtre de foire et libérant la scène, l'acteur et le public. Ici, théâtre et armée travaillent ensemble pour la révolution en rapprochant nature et culture physique afin de faire émerger un nouvel acteur habile et puissant.

C'est dans un contexte idéologique et politique complexe où « la lutte pour le répertoire coïncide avec une lutte pour l'existence même du théâtre » (Picon-Vallin, 2004, p. 91) que se situe la pratique meyerholdienne. Ce metteur en scène offre en 1918-1919 des cours bimestriels dans le cadre de la formation de metteurs en scène, acteurs, scénographes et autres techniciens du théâtre, qui ont le but de créer un collectif de travail réunissant artistes et techniciens de différentes spécialités. Meyerhold voulait aussi offrir une préparation professionnelle à la nouvelle génération d'acteurs et créer un nouveau système de formation théâtrale, organique et polyvalente. D'ailleurs, à la fin de 1921, Meyerhold s'engage dans une autre activité pédagogique dans le cadre des Ateliers Supérieurs d'État de Mise en scène, le GYVRM. Dans la série de cours donnés par Meyerhold figurent mouvement scénique et biomécanique. Pour Picon-Vallin (2004), la pédagogie meyerholdienne a une valeur absolue et expérimentale, elle est une « activité fondamentale destinée d'abord à cimenter un collectif capable de fonder un théâtre répondant à ses convictions » (p. 92). Ses Ateliers visent à construire de nouveaux hommes fondés sur une méthode

de l'acteur, des expériences dans le domaine du théâtre amateur de l'Armée rouge qui représente un alliage intéressant d'ouvriers et de paysans, y entrent enfin la révolution et le perfectionnement des théâtres de provinces » (p. 11).

qui unit traditions théâtrales et découvertes scientifiques. De cette façon, le pédagogue veut changer la nature de l'acteur.

L'industrialisation et l'importation des rythmes américains de production engendrent une révolution du mode de vie et une transformation de l'idéal de l'homme : il faut des hommes productifs, utiles, efficaces, sains, précis et agiles, c'est-à-dire de vrais hommes-machines. Ainsi, depuis les recherches théâtrales entreprises au Studio, Meyerhold se base sur les théories scientifiques imprégnant la vie russe : le *Taylorisme*³⁷ et la *Réflexologie*³⁸. Il fait en même temps appel à l'acteur nouveau, celui qui accède aux racines de la théâtralité, adhère aux principes de la convention théâtrale et ne renonce jamais au jeu, à un corps caractérisé comme instrument de production.

C'est donc dans ce contexte, dès le début des années 1920, que surgit le terme « biomécanique » lors des Ateliers de Meyerhold. Cette pratique est issue des recherches développées dans les années 1910 au studio ainsi qu'à partir de l'observation et de l'analyse des grands acteurs des théâtres occidentaux de son époque de même qu'à travers l'observation des différentes disciplines des arts du cirque.

³⁷ Le *Taylorisme* élaboré par Frederick Winslow Taylor (1856-1915) dans les années 1910 se caractérise par l'étude scientifique du processus de travail et de la rationalisation du temps par les mouvements du corps des ouvriers de l'industrie, à travers le maximum d'économie pour atteindre le maximum d'efficacité et en supprimant les mouvements superflus et malhabiles. De cette façon, le rythme doit être compris comme un régulateur du travail et comme agent d'intensification de la productivité et du sens collectif de l'ouvrier.

³⁸ La *Réflexologie* est le résultat des recherches du psychologue américain William James (1842-1910). Il a étudié la nature des émotions et a conclu que la conscience émotionnelle et ses états sont connectés directement à la structure corporelle, ainsi, la manière dont le corps répond aux stimuli s'opère à travers les émotions qui précèdent la perception mentale. James remplace la formule « Je vois un ours, j'ai peur et je tremble » par « je vois un ours, je tremble, j'ai peur ». D'autre côté, Vladimir Bekhteriev (1857-1927), qui poursuit le travail de Ivan Pavlov (1849-1936) par rapport aux réflexes conditionnels, élargit ces références à partir de l'affirmation que tout le comportement de l'homme peut être expliqué par les normes des réflexes produits par les conditions externes du système nerveux.

Deux prémisses indispensables pour comprendre quoi que ce soit de la biomécanique : en premier lieu, elle n'est pas un « système » de représentation, mais un entraînement global de l'acteur en fonction d'un mouvement successif qui est la récitation et, en deuxième lieu, elle n'est pas née dans le début des années 1920 (lors que le terme est fixé), mais il s'en racine dans les premières expérimentations pédagogiques meyerholdiennes, notamment lors des activités du studio de la rue Borodinskaïa. (Meyerhold & Malcovati, 1998)

La conception meyerholdienne de la biomécanique n'a pas subi de changements significatifs durant sa trajectoire artistique. D'une part, Meyerhold s'assurait que l'interprète obtienne les habiletés essentielles pour le mouvement scénique et, d'autre part, selon Gordon (1973), il accordait au cours de biomécanique un statut semblable aux autres études du mouvement corporel telles l'acrobatie, la danse moderne, danse de cabaret, etc. En outre, selon Picon-Vallin (2004), la biomécanique est un entraînement pour l'acteur puisqu'elle peut inclure d'autres disciplines physiques et sportives. La pratique biomécanique prépare et discipline donc non seulement le corps de l'acteur, elle est une méthode de jeu structurée à partir de la manifestation de l'*excitabilité* comme nous le verrons dans les prochains paragraphes. Elle offre à l'acteur, qui doit comprendre les principes expressifs, la connaissance de son corps comme matériau en lui imposant des formes rigoureuses. Selon Meyerhold (1975) l'acteur synthétise la figure de « l'organisateur et l'organisé, en d'autres termes de l'artiste et de son matériau. La formule de l'acteur aura l'expression suivante : $N = A1 + A2$ » (p. 79). A1 étant le constructeur qui ordonne et conçoit toutes les fonctions de la réalisation du projet, A2 le corps de l'acteur qui organise et réalise la consigne de A1 et N étant donc l'acteur. Ainsi, Meyerhold (Ibid.) se réfère à un « acteur-acrobate » où « cohabitent toujours deux personnes en une » (p.71) le principe actif et passif, le matériau et la pensée. Il affirme : « Entraînement, entraînement! Mais si c'est un entraînement qui exerce seulement le corps et pas la tête, merci bien! Je n'ai pas besoin d'acteurs qui, pour savoir bouger, ne savent pas penser » (Picon-Vallin, 2004, p.112).

L'acteur doit étudier la mécanique de son corps pour la comprendre et la perfectionner. Cette idée est aussi un élément important du constructivisme³⁹. La biomécanique apparaît ainsi comme l'application des principes constructivistes au jeu de l'acteur : travail, clarté et organisation. Meyerhold (1973) nous rappelle que « le constructivisme a exigé de l'artiste qu'il devienne ingénieur; c'est que l'art doit se fonder sur des bases scientifiques et que toute création d'un artiste doit être consciente » (p. 79). L'acteur cherchait ainsi par la biomécanique à organiser son propre « matériau » (le corps) afin de perfectionner sa façon de bouger sur scène et de savoir utiliser correctement ses moyens expressifs. Pour cette raison, il doit posséder une série d'habiletés techniques et, donc, avoir la capacité d'organiser lui-même son corps, « l'acteur est, en même temps, matériau et organisateur du matériau. Le travail de l'acteur est une chose compliquée. Tout le temps, l'acteur est compositeur » (Meyerhold & Malcovati, 1998).

La notion de biomécanique révèle aussi la compréhension de l'activité psychophysique de l'acteur. C'est à travers un bon positionnement dans l'espace et dans le temps que l'apparition de l'émotion et de l'intonation est possible; c'est pourquoi, l'acteur de Meyerhold doit posséder une *capacité de réponse à l'excitation des réflexes*, autrement dit, il doit avoir la capacité de reproduire dans les sensations, dans les mouvements et dans les mots les indications reçues de l'extérieur. Cette idée, Meyerhold l'appelle *excitabilité*. Ainsi, l'organisation des aspects des manifestations de l'excitabilité qui constituent le jeu de l'acteur, et ce, dans tous ses aspects, forme les éléments de jeu. Ces derniers sont fondés sur trois moments fondamentaux :

³⁹ La première exposition constructiviste en Russie a eu lieu en janvier 1921. Grosso modo, le constructivisme déclarait que l'art doit subir une profonde modification et devenir science de l'environnement. Il agit dans tous les domaines de la vie où le fonctionnalisme remplace l'esthétique. Meyerhold a été un adepte du constructivisme. Par contre, chez le metteur en scène « le constructivisme a encore une fonction éthique : sur scène, l'image du futur créée par les ingénieurs doit avoir une action émotionnelle sur le spectateur et aider à sortir la Russie soviétique du marasme du mauvais goût, à organiser, à hâter l'avènement du royaume électrifié, mécanisé du socialisme » (Meyerhold, 1975, p. 13)

intention, réalisation (ou exécution) et réaction. Meyerhold (1975) les explique de la façon suivante :

On entend par intention la perception intellectuelle de la consigne reçue de l'extérieur (auteur, metteur en scène ou initiative du comédien). On entend par réalisation le cycle des réflexes volitifs, mimiques et vocaux. On entend par réaction la mise en veilleuse du réflexe volitif; elle procède de la réalisation des réflexes mimiques et vocaux et prépare à la réalisation d'une nouvelle intention (passage à un nouvel élément de jeu) (p.82).

Les routines psychophysiques sont organisées à partir des mouvements les plus simples que font les acteurs – marche, course, stabilité, mouvement de lancer, etc., travaillés individuellement – aux plus complexes, nommées études et développées de façon individuelle, en duo ou en groupe. Tous les exercices sont basés sur des mouvements organiques et naturels et sont pratiqués sans outil gymnastique. Les objets impliqués dans l'action sont absents; ils sont imaginés par l'acteur et par le spectateur. Gordon et Law (1996) affirment qu'il faut avoir en tête les objectifs des exercices :

- « 1. To enable the actor to feel the balance and center of gravity within himself, that is, to develop complete control over one's own body.
2. To enable the actor to position and coordinate himself three-dimensionally in relation to the stage space, one's partner, and the stage properties. In other words, to facilitate the development of a "good eye" so that the actor becomes a moving part of a harmonious whole.
3. To develop in the actor physical or reflexive arousal for instantaneous and non-conscious reaction ». (p. 99)

La liste complète des études dressée par Picon-Vallin (2004) comprend: 1. Tir à l'arc; 2. Saut sur le dos du partenaire et transport de cette charge; 3. Tomber, attraper et lancer un poids; 4. Coup de poignard; 5. Gifle; 6. Renverser avec la jambe un partenaire incliné et agenouillé; 7. Jeu avec des bâtons; 8. Lancer d'un ballon en plein

l'air; 9. Lancer d'une pierre; 10. Saut sur la poitrine de l'adversaire; 11. Jeu avec un poignard court; 12. Quadrille; 13. La corde; 14. Les chevaux; 15. Le patineur; 16. Trébucher; 17. Le pont; 18. La scie; 19. La faux; 20. Funérailles; 21. Le bouffon; 22. Saute-mouton. La majorité de ces études s'articule à partir d'un contexte de conflit exacerbé. Toutes ont une caractéristique théâtrale fortement accentuée par le jeu et sont axées sur le développement d'une action : « du faire, pas de l'être » (Picon-Vallin, 2014, p. 112).

La biomécanique développe les jambes de l'acteur, supports du corps, étant à la fois facteur d'équilibre et moyen de déplacement. Sources de la force du mouvement et d'énergie et favorisant l'ancrage au sol, les jambes peuvent être assimilées à des *ressorts*. La loi est simple : « le corps tout entier participe à chacun de nos mouvements »; c'est pourquoi Meyerhold a déclaré comme premier élément des énoncés de la biomécanique : « Toute la biomécanique est basée sur ce fait : si le bout du nez travaille, tout le corps travaille. Il faut trouver avant tout la stabilité de tout le corps. À la moindre tension, tout le corps travaille » [Notre traduction] (cité dans Chaves, 2001). Cela dit, l'acteur n'utilise pas la totalité de son énergie et de son dynamisme durant les études. Les conditions de l'expressivité du mouvement sont sa précision et sa force, l'intensité de l'intention ainsi que la dualité entre dépense et réserve. Selon Picon-Vallin (2004), dans chaque exercice biomécanique, le corps « devient un véritable *réseau de tensions* antagonistes sans que l'acteur soit lui-même nerveusement tendu » (p.116).

1.3.3. Les principes expressifs du mouvement chez Meyerhold

Afin de mieux saisir le concept de *znak otkaz*, il faut comprendre que celui-ci fait partie de l'ensemble des principes associés à la phrase rythmique du mouvement.

Meyerhold et ses collaborateurs, durant leurs recherches, reconnaissent un « cycle dans l'action réalisée par l'acteur » [Notre traduction] (Thais, 2014, à la carte : « acteur »). Décomposant la phrase du mouvement biomécanique, ils identifient trois étapes conçues comme étant analogues à celles de la phrase musicale : le début, le développement et la fin.

Le « dactyle » indique le moment précis du début de l'étude biomécanique et signale aussi sa fin. Originnaire de la tradition poétique grecque, le dactyle apparaît durant les recherches pédagogiques meyerholdiennes des années 1910 en lien avec l'analyse des formes de versification et de la structure rythmique du discours poétique. Le metteur en scène russe choisit *le pied de vers dactyle*⁴⁰, formé d'une syllabe suivie par deux syllabes courtes, pour déterminer la fonction du rythme, de la pause et des accents. Lors de l'étude biomécanique, l'acteur réalise le dactyle à partir d'un double claquement de mains, suivi par deux reprises d'un mouvement rapide ascendant puis descendant du corps, lesquels s'installent à partir d'une dynamique énergique. Le dactyle, important pour établir la phrase rythmique de l'étude, a aussi pour but d'établir la concentration de l'acteur sur le fragment à venir, de mettre en équilibre son corps et de prévenir ses partenaires avant l'exécution du fragment.

Une musique au piano est aussi utilisée pour guider l'acteur à trouver une rythmique. Ce fond musical aide l'acteur à élaborer une partition gestuelle, « mais ne la soumet pas étroitement à son développement, il joue le même rôle de support souple, mais indispensable, que la musique choisie par l'acrobate pour son numéro » (Picon-Vallin, 2014, p. 117). Le rythme est fondamental pour le travail de l'acteur et Meyerhold refuse la concordance entre musique et gestuelle : le mouvement ne doit

⁴⁰ Pour Meyerhold, l'analyse métrique de la forme poétique était très importante, ainsi les vers étaient étudiés à partir de sa division métrique : le pied de vers.

pas être soumis étroitement à la musique. Lors de l'exécution de l'étude, il n'y a pas de fusion entre musique et mouvements, ils existent séparément.

Les étapes du cycle d'action, selon Meyerhold, peuvent être comprises à partir de leurs principes expressifs : *otkaz*, *possil*, *tormoz*, *totchka*, *rakours*. Cela permet à l'acteur plusieurs possibilités durant la composition d'une phrase de mouvement. Comme nous l'avons déjà dit, l'*otkaz* est le signe de refus. Selon Thais (2009), il peut être compris, généralement, comme une action contraire à celle qu'on veut réaliser afin de révéler davantage son expressivité. Précisons qu'il ne s'agit pas d'une action isolée qui précède l'action principale, aussi n'est-il pas l'accent de l'action, mais l'élan contraire déclencheur de l'action.

Souvent, au théâtre, ce signe est en contradiction directe avec les lois de la logique. Alors, l'impression d'appréhension perçue par le spectateur est plus forte lorsque l'acteur ne se déplace pas vers le côté opposé de l'objet et produit la sensation de peur, mais, au contraire, elle est plus forte lorsqu'il se rapproche de l'objet. Ce spectateur va observer beaucoup plus l'objectif de l'acteur, quand, avant d'y aller, il recule le corps un peu vers l'arrière et, ensuite, il y va. Ce *signe de refus* est nécessaire et doit servir comme préméditation pour renforcer et pour souligner l'objectif scénique. Pour certains acteurs, l'intensification et la mise en évidence du mouvement scénique constituent le meilleur moyen théâtral d'expression, avec l'utilisation nécessaire de la convention, pour le développement de la tension de l'action⁴¹ [Notre traduction] (*L'Amour des trois oranges*, 1914, citée dans Thais, 2009, p.122).

L'*otkaz* se caractérise comme un mouvement de courte durée qui démarre la phrase de mouvement, mais se manifeste en sens inverse. Le signe de refus peut être visible ou pas au spectateur et c'est le mouvement contraire qui met en évidence son caractère expressif. « Le refus, en plus de souligner une situation scénique, renforce

⁴¹ Cette citation a été prise de la Revue « L'amour des trois oranges – La revue du Dr Dappertutto ». Cette revue décrivait la pratique scénique de Meyerhold dans le studio de 1914 à 1916. On peut retrouver des extraits de cette revue traduite du russe dans le livre *Na cena do Dr Dapertutto* de Maria Thais (2009).

l'expressivité du corps, permet d'explorer la qualité esthétique de l'action et, finalement, devient un recours pour l'improvisation » [Notre traduction] (Thais, 2014, à la carte : « corps »). C'est ce principe expressif qui prépare l'acteur à l'exécution d'une action, le *possil*. Thais (2014) soutient qu'il est difficile de trouver une traduction au terme *possil* dont les origines sont issues du verbe *possilatz*, qui signifie envoyer, diriger. Il peut être défini comme le développement d'une action dont il est possible de saisir le parcours, le dessein et la direction du mouvement.

Pour ne pas interrompre l'action, le principe du *tormoz* (en français : frein) permet la conduction et la précision de l'action vers sa fin. C'est la perception du centre de gravité qui rend possible le contrôle du corps pour ce mouvement de freinage, ainsi « *tormoz* est la possibilité de pouvoir toujours freiner physiquement, sans interrompre une tâche » [Notre traduction] (Chaves, 2001). La fin de la phrase de mouvement, autrement dit, le point final de l'action est appelé de *totchka* (en français : point)

Le « *rakours* », un concept pictural, est un procédé de la représentation graphique où l'objet semble être raccourci à partir de l'angle de l'observateur. Le terme « raccourci », emprunté de la langue française, est un concept-clé du jeu biomécanique. Il peut d'abord être compris à partir de la notion de perspective, soit de la manière de présenter le corps sur scène afin d'en développer l'expressivité, autrement dit en fonction de ce que l'acteur donne à voir au spectateur selon plusieurs angles de vue et dans une mise en place non quotidienne. Par ailleurs, cette notion réunit tout le cycle d'action et permet à l'acteur de construire une synthèse particulière à partir de la maîtrise spatiale du corps. L'acteur crée ainsi de nouvelles combinaisons de plans par les formes qui se traduisent dans la position du corps et dans les jeux de plasticité. Selon Thais (2014), les corps agissent donc directement sur la perception/vision du spectateur. À l'instar des mouvements acrobatiques, « le

mouvement est comme une chaîne de changements ininterrompus de la position de l'acteur » (Alpers cité dans Gordon & Law, 1996).

Puisque le concept de *znak otkaz* représente une clé pour la compréhension de cette recherche, il faut l'approfondir à la lumière de la bibliographie sur ce sujet. Nous avons déjà vu plus haut une définition de ce concept. Je vais proposer ici d'autres approches qui viendront enrichir la conception du terme. Selon Picon-Vallin (2004), dans les descriptions des exercices de la biomécanique font voir qu'un certain nombre de mouvements sont marqués par l'*otkaz* qui, dans la terminologie musicale, veut dire bécarre⁴². Il est « défini comme la fixation des points où finit un mouvement et où l'autre commence, un stop et un *go* tout à la fois » (p.113). Il révèle une coupure avec le mouvement d'avant et la préparation du prochain mouvement, donnant la possibilité de réunir dynamiquement deux éléments d'un exercice, de mettre en évidence l'élément suivant, de lui offrir un élan, une impulsion. C'est un geste de courte durée qui signale aussi au partenaire qu'on est prêt à passer au fragment suivant, un geste « à contresens, s'opposant à la direction d'ensemble du mouvement : recul avant d'avancer, élan de la main qui s'élève avant de porter un coup, flexion avant de se mettre debout » (p. 113). L'*otkaz* permet aussi d'intensifier l'expressivité dans les études en duos et collectives, apportant un dynamisme et mettant en valeur ce que nous pourrions appeler leur noyau central, chaque étude concernant une action, un espace et une relation spécifique.

Chaves (2001) explique, à travers ses expériences avec G. Bogdanov⁴³, que l'*otkaz* est présent partout dans la vie quotidienne – par exemple dans le fait de saluer

⁴² C'est une note modifiée par un dièse ou un bémol, qui est rétabli dans son ton naturel par le bécarre qui la précède.

⁴³ Gennadi Bogdanov est gradué à la *Russia University of Theatre Arts (GITIS)* en 1972. Il est étudiant de Nikolaï Kustov, acteur et instructeur de biomécanique et qui a travaillé directement avec Meyerhold. Aujourd'hui, il est le directeur de l'*International School of Theatrical Biomechanics* en Italie.

quelqu'un en serrant les mains – et qu'il n'est pas toujours un mouvement à contresens du mouvement principal. Le mouvement n'ira donc pas toujours vers le sens opposé, il peut aller vers l'avant pour préparer l'action principale : on court pour se donner un élan et pouvoir sauter sur une plateforme. L'action de courir est l'*otkaz*, un mouvement organique qui prépare l'acteur pour l'exécution de l'action : le *possil*.

Après avoir connu tous les principes du cycle d'action, nous pouvons retourner à l'étude biomécanique explorée durant le processus créatif et incorporée à *Mythe-jeux de refus* : le « tir à l'arc ». Ce qui était important pour la création, c'était la compréhension du jeu et de l'*otkaz* durant la pratique de l'étude du « tir à l'arc ». Nous pouvons retrouver une description générale de cette étude de la façon suivante dans la littérature: « 1. Parade 2. Arrêt 3. Dactyle 4. Volte-face du tronc 5. Geste-indication de l'endroit où se trouve l'arc 6. Se baisser 7. Prendre l'arc 8. Se redresser 9. Le soulever 10. Mise au point du tronc 11. Contrôle 12. Mouvement inverse (*otkaz*) à l'extraction de la flèche 13. Déplacement-bond de la main 14. Extraction de la flèche 15. Retournement de la main en l'air 16. Mise en place de la flèche 17. Contrôle de la corde 18. Mouvement inverse (*otkaz*) à la volte des épaules 19. Volte des épaules 20. Déplacement des pieds 21. Contrôle de la corde 22. Visée en air 23. Réunion des mains (tir) 24. Saut en air (à pieds joints) (tir) 25. Poids sur la jambe gauche (tir) 26. Coup du pied gauche, les mains se désolidarisent 27. Cri 28. Finale 29. Parade sortie » (Gordon, 1964, cité dans Picon-Vallin, 2004, p. 113).

Selon Gordon (1973), les objectifs sont la compréhension d'un cycle de jeu dont les éléments sont : intention, réalisation, refus de l'action; développement de mouvements d'épaules et de bras, libres et amples; utilisation des étirements du corps pour trouver un centre de gravité; utilisation du pied comme centre d'équilibre; pratique de gestes comme tomber et aller debout. L'étudiant qui pratique cette étude sera habitué à prendre conscience de lui-même dans l'espace afin de dynamiser

l'énergie de son mouvement. Il développera équilibre, concentration, souplesse et comprendra qu'un geste réalisé durant l'étude engage tout le corps.

La description complexe présentée ci-dessus avait pour objectif de dévoiler le contexte d'émergence de l'*otkaz* en lien avec le travail de V. Meyerhold. Intrinsèquement liées à cette notion, les études biomécanique ont par la suite été présentées, puis celle du « tir à l'arc » qui se révèle être un matériau important pour le processus de création de cette recherche. Il est essentiel de saisir la fonction expressive de l'*otkaz* pour le corps scénique de l'acteur meyerholdien. Comme nous l'avons dit plus haut, la compréhension de l'étude du « tir à l'arc » est liée au jeu scénique et à la recherche de l'expressivité des interprètes durant le processus de création. Se retrouvent ici les pistes qui permettront d'expérimenter la notion d'*otkaz* non seulement sur le plan technique, mais aussi en tant qu'opérateur poétique comme nous le verrons au chapitre III.

Pour conclure ce chapitre consacré aux repères théoriques qui permettent de saisir la notion de corps scénique de cette recherche doctorale, il est important de rappeler qu'en lien avec la notion d'*otkaz*, nous avons vu que le processus d'incorporation à travers la pratique de l'entraînement acrobatique est fondamental. Les matrices de la corporéité dansante et les chiasmes conceptualisés par Bernard offrent également des pistes essentielles qui permettront la discussion et l'analyse du corps scénique durant le processus de création de *Mythe-jeux de refus*. Par ailleurs, il faut d'abord dévoiler le cadre méthodologique et les prémisses poétiques qui ont permis la réalisation de la recherche-crédation.

CHAPITRE II

APPROCHES METHODOLOGIQUES ET FONDEMENTS POÉTIQUES

Les conversations chuchotées qui ont suivi le repas ont peu à peu cessé; les femmes, étreignant encore leurs enfants blottis, dorment. On pourrait croire endormis aussi les hommes qui, assis auprès de leur feu, montent une garde muette et rigoureusement immobile. Ils ne dorment pas cependant et leur regard pensif, retenu aux ténèbres voisines, montre une attente rêveuse. Car les hommes s'apprêtent à chanter et ce soir [...] ils vont entonner, chacun pour soir, le chant des chasseurs. [...] Les hommes chantent tous maintenant. Ils sont toujours immobiles, le regard un peu plus perdu; ils chantent tous ensemble, mais chacun chante son propre chant. Ils sont maître de la nuit et chacun s'y veut maître de soi (Clastres, 1974).

2.1. Les enjeux entre le « faire » artistique et le savoir universitaire

Afin d'établir un lieu d'expérimentation pour le corps-acrobate, je me suis plongé dans un processus de création. Les repères théoriques du corps scénique ont été dévoilés dans le chapitre précédent, mais afin de continuer à approfondir la compréhension du corps-acrobate dans une pratique artistique, il me faut d'abord soulever les enjeux de l'articulation entre le savoir académique et les fondements de l'acte créateur en arts. Ceci est incontournable, puisque cette recherche-crédation se trouve dans un « entre » lieu, soit entre le domaine universitaire et le domaine

artistique. La recherche universitaire enrichit donc ma pratique artistique. Afin d'être fidèle à mon projet de création, ces enjeux doivent apparaître au cœur de la thèse.

« Ce que sait la main est ce que fait la main », déclare Richard Sennett (2010). L'auteur s'appuie sur la culture de l'artisanat, notamment sur le lien entre la tête et la main et les habiletés de l'artisan : « Tout bon artisan poursuit un dialogue entre pratiques concrètes et réflexion » (p. 20). Autrement dit, l'activité pratique est l'unité possible pour les dichotomies entre l'esprit et le corps, la pensée et l'action, la conception et l'exécution, la théorie et la pratique. Le savoir-faire, soutient-il, se trouve entre ces deux pôles apparemment opposés. Selon lui, la pensée et le sentiment sont possibles à l'homme à travers le « faire » ainsi que par la médiation que l'activité matérielle offre.

Un aspect important souligné par Sennett (Ibid.) est le concept de pragmatisme. C'est la notion d'expérience qui unifie le pragmatisme sous deux aspects : le premier a à voir avec les aspects émotionnel, intime et sensible; le deuxième, qui concerne une action ou un événement extérieur à la personne, a davantage à voir avec la compétence qu'avec la sensibilité. C'est notamment ce deuxième aspect qui intéresse Sennett, car ce domaine « se focalise sur les objets en eux-mêmes et sur les pratiques impersonnelles; il dépend de la curiosité; il tempère l'obsession; il ouvre l'artisan sur l'extérieur » (p. 386-387). Il insiste ainsi « sur la valeur de l'expérience considérée comme un art » (p. 387). Cette idée d'expérience en tant qu'art permet de se concentrer sur les techniques d'expérience, c'est-à-dire de focaliser sur la procédure et la forme.

Bien que Sennett centre sa réflexion sur le travail de l'artisan, nous pouvons, et l'auteur le fait lui-même, saisir sa thèse à partir du travail de l'artiste. Puisqu'il s'agit d'un savoir-faire ancré dans une pratique physique, l'artiste de la scène possède

toutes ses compétences dans le corps, à quoi s'ajoute son « intelligence technique [qui] se développe à travers les forces de l'imagination » (Ibid., p. 21). Dans le contexte de l'art, c'est donc la compréhension de ces processus imaginatifs qui développent les habiletés à mieux faire les choses. C'est à travers le corps comme structure physique vécue que les expériences sont incorporées. Parce que cette recherche ne veut pas dissocier le binôme théorie-pratique qui est une extension du dualisme esprit-corps, la discussion produite dans le cadre de cette thèse ne peut jamais être restreinte à une spéculation exclusivement théorique. Elle s'ancre dans une expérience pratique. Par la même occasion, les expériences entrent en dialogue avec les concepts des auteurs qui ont inspiré le terrain de pratique. Plus spécifiquement, le processus créatif de *Mythe-jeux de refus* est directement tributaire de lectures et de recherches théoriques autour de concepts qui ont soutenu les démarches créatives dans le studio.

Van der Maren (1995) parle de cinq savoirs liés aux domaines de la science de l'éducation : les savoirs scientifique, appliqué, stratégique, pratique et praxique. Parmi ceux-ci, j'en retiens deux qui m'ont guidé dans cette recherche-crédation : tout d'abord, le savoir pratique contextualisé, qui provient de la réalité humaine, qualitative, syncrétique et où les signes sont les repères; ensuite le savoir praxique, défini comme une réflexion-théorisation de la pratique.

La poïétique se définit comme l'étude de l'art qui se fait selon René Passeron (1996). Cette recherche postule que la poïétique appartient à l'artiste, puisqu'elle se trouve dans le domaine du faire et de la création, celle d'une œuvre. Par cette recherche, je souhaite expliciter l'expérience à travers le processus de création de *Mythe-jeux de refus*, ce que je ferai à partir de mes propres réflexions et de mon travail comme artiste et chercheur, tout en tenant compte de ma relation avec mes partenaires et des matériaux poétiques ayant nourri le processus créatif. Dans ce cas, il est plus

approprié d'affirmer que je vise, par cette étude, à expliciter l'expérience d'une « autopoïétique » qui révèle l'« intériorité » de l'interprète de la scène dans la relation globale d'un spectacle. Selon Conte (2001), l'autopoïétique s'applique, en pratique artistique, à la recherche réalisée par l'artiste lui-même.

Conte (2005) nous rappelle que, contrairement à la recherche purement scientifique qui cherche un consensus de vérité, la recherche-crédation « se rapporte à la survenue d'une existence singulière, ce que faute de mieux, Souriau a nommé naguère instauration » (p. 5). La recherche en arts de la scène présuppose une étude d'une pratique personnelle et concrète. Si d'un côté, l'artiste-crédateur fait aussi de la recherche et travaille simultanément dans les dimensions cognitives et sensible de façon holistique, d'un autre côté, le chercheur-interprète-universitaire doit interroger la séparation du faire et de l'analyse du faire pour une finalité extérieure à son propre spectacle, « à des fins de généralisation (je n'ose pas dire scientifique) » (Ibid., p. 7).

Le travail de théorisation de cette recherche-crédation ne dépend pas de théories extérieures de mon champ d'études, mais vient de l'intérieur du processus de création lui-même. Cette thèse-crédation explicite donc le processus d'investigation à partir des aspects de mon expérience personnelle. Afin de préserver la crédibilité et la rigueur de cette recherche doctorale, je vais présenter le paradigme de recherche choisi ainsi que l'approche méthodologique qui sont les bases de cette recherche-crédation.

2.2. Le choix de la posture post-positiviste et l'heuristique comme approche méthodologique

Cette recherche s'insère dans le paradigme post-positiviste, selon la formulation de Green et Stinson (1999), qui propose des concepts ontologiques et épistémologiques

différents du paradigme positiviste. Ce dernier, concevant une réalité observable, objective et mesurable, essaie de prouver ou de démentir une hypothèse, tandis que le paradigme post-positiviste affirme « l'existence de constructions multiples de la réalité selon les points de vue des chercheurs » (Fortin & Gosselin, 2014). Autrement dit, la réalité est multiple, subjective et liée aux expériences culturelles et sociales du chercheur. Dans la recherche post-positiviste, le phénomène observé ou vécu dépend de l'interaction entre le chercheur et le contexte étudié. En outre, cette interaction n'est pas complètement prévisible, elle n'existe que lors d'un témoignage. Puisque dans ce type de paradigme, la rédaction est basée à partir des expériences du chercheur, aucune donnée ne peut être neutre. C'est pourquoi les chercheurs révèlent leurs perspectives et leur présence durant toutes les étapes de la recherche. La validité de la recherche est donc liée à la façon qu'a le chercheur de bien décrire le phénomène étudié en reconnaissant ses liens subjectifs avec ce dernier.

S'appuyant sur Alvesson et Sköldberg (2000), Fortin et Houssa (2012) présentent trois traditions philosophiques au sein du cadre post-positiviste et décrites en raison de l'objectif de la recherche : la pensée phénoménologique/herméneutique qui a pour but de comprendre et décrire un phénomène ; la théorie critique qui a la finalité d'intervenir et d'émanciper ; et enfin le courant postmoderne ou poststructuraliste qui vise à déstabiliser et déconstruire. Dans le cadre de ma recherche-crédation, je me situe dans la première tradition, la phénoménologique/herméneutique puisque je souhaite décrire et comprendre le concept de corps-acrobate au cœur du processus créatif de *Mythe-jeux de refus*. D'ailleurs, cette investigation fait appel au savoir du praticien pour la construction d'un savoir praxique, comme le conçoit Maren (1995).

Parmi les différentes méthodologies de recherche dans le courant post-positiviste, l'approche méthodologique la plus pertinente pour cette investigation est l'heuristique. Gosselin (2015) définit l'approche heuristique dans le domaine des arts

comme une méthodologie de recherche à caractère phénoménologique ayant pour but d'analyser un phénomène dans lequel le chercheur est immergé. Dans ce cas, l'immersion vécue par le chercheur-artiste permet le « *self-search, self-dialogue and self-discovery* » (Moustakas, 2001). Dans ces circonstances, l'heuristique peut être utilisée ici en parfait accord avec l'*autopoïétique*. Les données associées à la subjectivité de l'artiste deviennent le matériau d'un questionnement plus général et le « sujet » d'une recherche. L'heuristique se caractérise aussi par l'aller et retour entre l'expérimentation et la compréhension vécues par l'artiste durant sa pratique. Effectivement, ma pratique est source de ma réflexion, réflexion qui enrichira également ma pratique de création.

2.3. Les opérations de recherche

Pour établir une discussion autour de la question de recherche (comment saisir le potentiel expressif du corps-acrobate au cœur de la création *Mythe-jeux de refus*?) déjà mentionnée à l'introduction, je distingue deux types de recherche de données : celles en lien avec la création et celles en lien avec la thèse. Leurs collectes et leurs analyses seront davantage explicitées dans les prochaines sections.

2.3.1. La chasse aux données (les matériaux poétiques) du processus de création de *Mythe-jeux de refus*

En ce qui concerne la création, les données seront appelées : matériaux poétiques. Également, comme le sous-titre indique, je parle de « chasse » au lieu de « collecte » de données pour la création. Cette idée de chasse a surgi d'une conversation avec ma directrice de recherche brésilienne Maria Thais, lorsqu'elle a mentionné la différence

entre la posture d'un chasseur et la posture d'un collecteur. L'action de collecte prévoit un chemin déjà connu à partir d'expériences antérieures, supposant que l'on connaisse les procédures par le contact avec des résultats déjà connus. Par contre, l'acte de chasser demande l'attention maximale du chasseur, celui-ci étant en attente de signes pouvant l'amener à des résultats imprévisibles. L'action de chasse présuppose l'ouverture, la disponibilité et l'écoute, tandis que la collecte implique des manières d'agir préétablies. Par ailleurs, cette posture de chasse m'a inspiré pour poursuivre cette investigation, notamment parce qu'elle est parfaitement en accord avec le sujet de la création, les cultures autochtones du Brésil et du Québec, les Premières Nations valorisant la chasse. L'expérience sur la scène se concrétise donc à partir de l'incarnation de données chassées, ou de matériaux poétiques issus du corps, autrement dit, « le corps en lui-même est le moyen d'être et d'exister scéniquement » [Notre traduction] (Thais, 2014, à la carte : « corps-acteur »).

La chasse du matériau poétique pour *Mythe-jeux de refus* révèle les champs poétiques qui ont inspiré à la fois la recherche physique en studio et le travail du dramaturge. Ces matériaux poétiques sont de plusieurs natures : ce sont des photographies, des vidéos et des articles de journaux témoignant de la culture autochtone; des expériences vécues tel un séjour dans une communauté autochtone au Brésil visant à créer un lieu d'échange et de partage entre moi et les gens de la communauté ; des échanges avec des danseurs *Pow-wow* du Québec ; des rencontres avec trois anthropologues spécialistes des cultures autochtones du nord et du sud des Amériques. J'ai aussi été inspiré par plusieurs études anthropologiques et ethnographiques qui ont aidé à la réflexion du matériau poétique et à la discussion du problème de recherche, comme nous verrons dans le prochain chapitre. Je suis donc revenu au studio avec ces matériaux et expériences vécues pour réaliser la création de *Mythe-jeux de refus* avec mes partenaires, en tenant compte de toutes ces données qui ont nourri le processus de création. Mes inspirations et les différentes étapes de mon

processus en amont des moments en studio ont été colligés dans mon journal de pratique.

2.3.1.1. Les photographies

Les premières données chassées pour la création ont été des photographies qui ont inspiré les premiers jeux d'improvisations en studio. J'ai commencé à faire une recherche aléatoire dans le but de rassembler certaines photos qui symbolisaient, selon moi, le quotidien de la communauté autochtone et leurs différentes résistances. J'ai fait une sélection de photographies que je jugeais riches de significations, de poésie et d'images pour inspirer la création dans le studio. De cet inventaire, deux groupes semblaient se distinguer : le premier dévoilait la détente, le « rien faire », le quotidien dans la communauté alors que le deuxième révélait la lutte, le combat, les manifestations et la confrontation⁴⁴. Inspiré par le chapitre « L'arc et le panier » du livre *La société contre l'État* de Pierre Clastres⁴⁵, j'ai appelé le premier groupe de photos « panier » et le deuxième « arc ». Clastres montre que la pensée des peuples *Guayakis*⁴⁶ se déploie à partir de deux pôles opposés et, à la fois, complémentaires, qui sont mis en relation : le panier représente la cueillette, le féminin, le quotidien de la communauté, tandis que l'arc symbolise la chasse, la guerre, le masculin.

Certaines photos proviennent des médias brésiliens et canadiens, notamment celles du deuxième groupe « arc », tandis que les photos du premier groupe « panier »

⁴⁴ Vous pouvez trouver les photos à l'Annexe B.

⁴⁵ Clastres P. (1974). *La Société contre l'État*. Les éditions de minuit, France.

⁴⁶ Les *Guayakis* ou *Achés* sont un peuple autochtone qui habitent dans la région du Paraguay et dont le mode de vie est notamment sur les activités de la chasse et de la cueillette. Aujourd'hui six communautés sont reconnues par l'administration d'affaires indigènes du Paraguay.

dévoilent le travail de photographes affichant une compréhension approfondie des cultures des peuples autochtones. Les photographes ont capté à travers leur lentille, d'une part, certains aspects intimes du quotidien de la communauté et, d'autre part, des scènes de confrontation lors de manifestations au Québec et au Brésil. Deux photographes m'ont particulièrement inspiré : Sebastião Salgado et Claudia Andujar.

Sebastião Salgado est brésilien et photographie réalise des projets photographiques sur les questions sociales, politiques, économiques et environnementales. Il voyage et photographie des communautés autochtones avec ou sans leur autorisation. Dans son livre *Exodus*⁴⁷, il expose le flux de la population dans le monde en contexte de guerre, de pauvreté et de violence, incluant dans son œuvre les peuples autochtones *Yanomamis* et *Marubo* de l'Amazonie au Brésil. Dans *Genesis*⁴⁸, dont le sujet est l'environnement, il présente les peuples et les cultures traditionnelles encore vivantes. Son discours est orienté vers la préservation des cultures menacées de disparaître. Salgado fait voir le quotidien du peuple *Zo'é* et *Kamaiurá*. De son côté, la Suisse naturalisée brésilienne Claudia Andujar a produit une œuvre personnelle, documentaire et onirique sur les peuples *Yanomamis* au Brésil avec qui elle a cohabité durant les années 1970 et 1980. En 1980, sa posture d'activiste politique en faveur de la démarcation du territoire des peuples *Yanomamis* mis presque fin à son travail en tant que photographe. Elle est reconnue aujourd'hui comme l'une des plus importantes photographes brésiliennes.

2.3.1.2. Les vidéos

⁴⁷ Salgado S. (2000). *Exodus*. Éditions de La Martinière, Paris.

⁴⁸ Salgado S & Salgado LW. (2013). *Genesis*. Taschen France, Paris.

J'ai travaillé à partir de deux vidéos témoignant de manifestations pour les droits des peuples autochtones du Brésil et du Québec. Le premier était une vidéo d'une manifestation à Sao Paulo réalisée par le photojournaliste brésilien Marcelo Min⁴⁹. Il a capté des images de l'acte contre la PEC 215⁵⁰ pour la défense des droits des peuples autochtones qui s'est déroulé le 2 octobre 2013 au Brésil. Il s'agit d'une vidéo de presque 12 minutes où nous pouvons voir les revendications du peuple *Guarani* au centre-ville de Sao Paulo. Les manifestants marchent de l'Avenue Paulista, l'une des principales avenues de la ville jusqu'au « Monument aux Drapeaux », une statue en pierre qui rend hommage aux génocidaires des peuples autochtones au Brésil. Ils dénoncent l'abus contre les peuples autochtones, la perte de droits et la tentative du gouvernement de mettre fin à la démarcation de leurs terres. En ce qui concerne le champ poétique pour la création, la vidéo nous a fourni des images inspirantes telles que les actions physiques des manifestantes et l'ambiance sonore pendant la protestation ainsi que l'appropriation du « Monument aux drapeaux ».

La deuxième vidéo est un court métrage et s'appelle « Blocus 138 : La résistance Innu » réalisée en 2012 par le cinéaste Réal Junior Leblanc, Innu de Uashat mak Mani-Utenam avec l'appui de la *Wapikoni Mobile*⁵¹. Ce film raconte le déroulement de la journée du 9 mars 2012 marquée par la construction d'une barricade du peuple Innu contre le Plan Nord du Gouvernement du Québec. Ce projet de développement

⁴⁹ Marcelo Min (1969-2015) est un photojournaliste brésilien qui a collaboré de façon indépendante à plusieurs médias au Brésil durant 20 ans. Ses projets visent à présenter l'univers typique du centre de la ville de Sao Paulo. Il a également un intérêt pour la banlieue et ses manifestations culturelles.

⁵⁰ Grosso modo, la PEC 215 est une proposition d'avenant à la Constitution du Brésil. Elle a pour but de transmettre au Congrès national le droit de démarquer le territoire des peuples autochtones ainsi que de ratifier les terres qui ont été déjà cédées. À vrai dire, il s'agit d'interdire l'expansion du territoire des Premières Nations dans le pays. Cela fait 15 ans que la PEC 215 est en traitement au Parlement du Brésil.

⁵¹ *Wapikoni Mobile* est un organisation à but non lucratif au Québec et conçu pour être un studio mobile qui rassemble, qui intervient et qui promeut la création audiovisuelle et musicale pour les jeunes de Premières Nations.

économique favorise l'exploitation minière, hydroélectrique et forestière du nord du Québec. Les travaux sont déjà commencés et les lignes de transmission doivent traverser plus de 500 km du territoire ancestral innu. Or, ces travaux n'ont jamais eu l'accord de ce peuple. La vidéo montre avec grande précision les actions et émotions des manifestants au moment de la barricade. En tant que matériau poétique pour la création, cette vidéo présente un tourbillon d'émotions vécues et d'actions entreprises par les peuples innus. Il est intéressant d'observer la confrontation avec la police et l'engagement physique et sonore des Innus pour la lutte de leurs droits.

2.3.1.3. Les articles de journaux

Les articles de journaux qui ont été sélectionnés pour la création proviennent des médias du Canada et du Brésil. J'ai choisi des informations sur les manifestations contre la PEC 215 au Brésil et sur les femmes autochtones disparues au Canada. Deux articles ont été déterminants pour les improvisations et pour enrichir la dramaturgie lors des Ateliers de recherche-crédation. Ces articles, qui ont été transmis au dramaturge comme matériau d'inspiration pour le scénario, dévoilent deux actes de résistance. Le premier article avec lequel j'ai travaillé provient du site web de *Radio Canada* et date du 11 juillet 2005⁵². Il s'agit d'un article faisant référence aux 15 ans de la crise d'Oka⁵³ au Québec. La résistance de la Nation Mohawk pour ses droits et contre le gouvernement est une référence poétique pour la création. J'ai

⁵² Au 13 juillet 2017, on pourrait encore accéder à l'article par le lien suivant : <http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/Index/nouvelles/200507/11/009-oka-15-ans.shtml>

⁵³ En gros, la crise d'Oka a été un événement politique marquant au Québec qui a opposé l'État canadien et la province du Québec contre la Nation Mohawk durant l'été 1990. Les Mohawks et les Québécois sont rentrés dans un fort conflit à la ville d'Oka, notamment à cause du zonage et des constructions. La tension s'est accrue lorsque le gouvernement a décidé d'agrandir un terrain de golf et de réaliser un projet d'extension domiciliaire sur les terres occupées et revendiquées par les Mohawks.

d'ailleurs utilisé comme matériau poétique la photographie, très populaire au Québec, de la confrontation du regard entre le policier et le guerrier⁵⁴.

Le deuxième article date du 19 décembre 2013 et a été retiré du site internet *Global Voices*, qui réunit une communauté d'écrivains, de journalistes et de spécialistes des médias *online* de partout dans le monde. *Global voices* a pour but de mettre en relief les voix qui ne sont pas écoutées par les médias internationaux. Cet article⁵⁵ raconte une action de résistance à Rio de Janeiro au Brésil, lorsqu'un leader autochtone, Zé Urutau, est monté sur un arbre afin de résister à la confrontation policière dans sa communauté *Maracanã*. Celui-ci contestait l'obligation de quitter le territoire de la communauté en raison des travaux effectués pour la construction du stade *Maracanã* lors de la Coupe du monde FIFA de soccer en 2014. Urutau, qui signifie dans sa langue « hibou », est resté sur l'arbre durant 26 heures et son acte de résistance est devenu très populaire au sein des réseaux sociaux⁵⁶.

2.3.1.4. L'échange avec les danseurs *Pow-wow* au Québec

Durant les mois de novembre et décembre 2015, j'ai rencontré des danseurs *Pow-wow* des Nations Mohawk et Malécite au Québec et ensemble, nous avons partagé des savoir-faire. Je leur ai proposé dix rencontres de trois heures afin que je leur enseigne les techniques de l'acrobatie au sol, du trapèze et du tissu aérien; de leur côté, ils m'ont fait entrer en contact avec l'univers de la danse *Pow-wow*. Ces

⁵⁴ Voir l'Annexe B à la page 284.

⁵⁵ Au 13 juillet 2017, on pourrait encore accéder à l'article par le lien suivant : <https://pt.globalvoices.org/2013/12/19/uma-coruja-sobe-na-arvore-lider-indigena-resiste-a-invasao-da-policia-no-rio-de-janeiro/>

⁵⁶ D'ailleurs, je dois raconter une belle coïncidence. Deux ans après que j'aie lu cet article, j'ai connu en personne Zé Urutau lorsque je suis allé à Rio de Janeiro au mois de mars 2017. Il a même prêté sa voix pour la version brésilienne du tableau « La Prière du Chasseur » de *Mythe-jeux de refus*.

rencontres étaient plus qu'un échange entre le cirque et la danse, elles étaient un réel partage des cultures. Lors de notre première rencontre, Barbara Diabo, de la Nation Mohawk de Kahnawake, nous a fait participer à un rite de remerciement ainsi qu'à un rite de purification du lieu où nous allions travailler. Elle m'a aussi offert du tabac, une façon de me remercier de lui donner des cours de cirque. Durant les rencontres qui ont suivi, les danseurs m'ont raconté les mythes de créations de leur peuple, m'ont fait comprendre les significations de leurs prières pour le créateur et m'ont parlé de leur lutte contre le gouvernement pour leurs droits et territoires.

C'était une rencontre très riche pour moi sous plusieurs aspects. D'abord, je me suis senti accueilli par eux durant toute la période de notre échange en studio. Ils m'ont fait connaître plusieurs dimensions de leur culture : les mythes, les prières, les éléments sacrés, le tambour, les musiques ainsi que plusieurs objets personnels. Le mythe Mohawk de la création avec la femme qui tombe dans un arbre à l'envers, par exemple, a inspiré le dramaturge pour la création du tableau « L'arbre et la tortue » de *Mythe-jeux de refus*. En outre, j'ai beaucoup appris sur les danses *Pow-wow* : la signification du rassemblement et de la célébration; le type de chaque danse, ce qu'elles représentent et, plus spécifiquement, ce qu'incarne chaque mouvement ou pas de danse; la signification des objets, des vêtements (le *regalia* et le mocassin); la relation homme-femme; la musique, le rythme, le tambour, les musiciens; la connexion avec la Terre-Mère, etc. Il est important de dire que mon objectif n'était pas d'apprendre la technique et ensuite de l'utiliser dans la création : ce n'était pas cette sorte de relation, avec l'idée d'extraire quelque chose d'eux, que je voulais établir. Je voulais avant tout établir un lieu d'échange et comprendre le contexte d'où émerge la danse. À mon avis, ils ont compris mes intentions et c'est pourquoi nous avons pu avoir cette ouverture mutuelle.

De mon côté, j'ai donné un atelier d'acrobatie de sol et aérienne aux danseurs autochtones. Ils se sont montrés très intéressés car, lors de la danse *Pow-wow*, ceux-ci mélangent des techniques de danse avec d'autres langages, techniques et expressions corporelles ; ils utilisent notamment les techniques acrobatiques pour impressionner le public et le jury. Ils ont ainsi pu s'approprier ce qu'ils ont appris. Ce sont les danseurs de *fancy shawl* qui se servent le plus de ces habiletés extraordinaires, notamment pour le caractère plus athlétique et dynamique de la danse.

2.3.1.5. Le séjour chez le peuple *Pataxós* au Brésil

Durant le mois de février 2016, Ivania Aubin-Malo et moi sommes allés dans la communauté de *Pataxós* de *Barra Velha* à Porto Seguro dans l'état de Bahia au Brésil. Twry Pataxó, une femme autochtone d'environ 50 ans, nous a hébergés chez elle pendant notre séjour qui a duré 15 jours. Arriver jusqu'à la communauté n'a pas été facile, car celle-ci est située loin de la ville. Nous avons dû prendre un avion, un autobus, un traversier, un deuxième autobus, un petit bateau et, enfin, une voiture. Le voyage nous a pris presque une journée entière. Twry Pataxó, très sympathique, généreuse et ouverte d'esprit, nous a chaleureusement accueillis. Il y avait aussi ses deux enfants, son mari, ainsi que deux chiens et deux oiseaux qui habitaient la maison. Dès notre arrivée, Twry nous a raconté qu'il y avait un conflit de territoire dans la région entre des gens qui voulaient voir le tourisme s'accroître et d'autres qui s'y opposaient. Le peuple *Pataxós* habite dans la région où ont débarqué les Portugais pour la première fois en 1500. Il s'agit d'un lieu paradisiaque avec de très belles plages ainsi que beaucoup d'hôtels et de tourisme. L'intérêt économique y est donc très fort.

Des éléments d'artisanat étaient présents partout dans la maison de Twry. Il y avait des plumes, des pépins, des branches d'arbre, des racines, des feuilles... Le fils aîné de Twry est tatoueur : il nous a fait des peintures corporelles qui ont inspirées le travail de Manon Guiraud lors de la conception de la peinture corporelle de *Mythe-jeux de refus*. La maison de Twry est un lieu de transit : enfants et adultes passent constamment chez elle. Le peuple *Pataxós* est un peuple de la terre ayant une connexion forte avec la nature et avec tout ce qui lui appartient. Les hommes et les femmes pêchent pour nourrir leur famille. Les premiers sont notamment occupés par la fabrication d'objets en bois afin de les vendre aux touristes, tandis que les femmes réalisent des bijoux artisanaux. Une image qui m'a marqué est celle de passer le temps en faisant de l'artisanat. Il y avait beaucoup d'insectes, mais qui ne semblaient pas les importuner.

Le peuple de la communauté a d'emblée considéré Ivania comme leur cousine du Canada. J'ai été témoin d'une très belle relation entre eux, tout en jouant le rôle d'interprète. J'étais aussi la personne responsable d'Ivanie et de notre séjour dans la communauté. Nous avons participé à des activités typiques de la communauté comme la pêche, la cueillette dans la forêt et les procédés de fabrication du *beiju*, une sorte de crêpe à la farine de manioc. Un autre aspect qui m'a marqué chez les *Pataxós* est le sens communautaire des gens. Tout se partage : les tâches, les obligations, les repas (même avec les animaux de compagnie).

Nous avons participé à un rite qui s'appelle *Awê*. Il s'agit d'un rassemblement du peuple de la communauté pour célébrer les chants et les danses des *Pataxós*. Nous avons chanté et dansé en chœur durant environ trois heures. Les hommes incarnaient la figure du guerrier par leurs gestes et leurs danses. Ivania a joué un rôle très important au cours de cette journée, car elle apportait la culture des peuples

autochtones du Nord. Elle a joué son tambour et a chanté la culture de son peuple durant la soirée de l'*Awê*.

Le quotidien et l'humour des *Pataxós* sont deux aspects de la communauté qui m'ont profondément marqué. Chaque soir, nous nous rassemblions autour du feu pour parler, manger du crabe et raconter des blagues. Les *Pataxós* rient beaucoup et on peut croire que leur humour est notamment généré par la peur, car ils font beaucoup de blagues de jaguars, de chasseurs et de chamans. Ils racontent également beaucoup de blagues sexuelles qu'ils n'ont pas de pudeur à dire devant les enfants ou les invités. D'ailleurs, Twry faisait exprès de mettre en relief le côté sexuel de son histoire. En fait, je me suis rendu compte que c'était leur façon d'accueillir les visiteurs. À mon avis, cette astuce leur permet de tester les personnalités de leurs hôtes et d'établir une relation de confiance à travers le rire. Cet univers était tellement présent durant le séjour qu'il est devenu l'inspiration du tableau « Paresse – Nhejouporã » de *Mythe-jeux de refus*.

Ivanie et moi avons donné des ateliers d'acrobatie et de danse aux enfants et aux adolescents de la communauté. C'était une expérience particulière qui m'a mis en état d'écoute, de jeu et d'adaptation, car je ne me trouvais pas dans les conditions techniques dans lesquelles je travaille habituellement. Je travaillais dans la cour de Twry, qui est entourée d'arbres et de branches au sol, ce dernier fait de sable et de terre. Cela ne dérangeait pas les enfants de la communauté. Par contre, j'ai dû trouver une façon de les inviter et de les garder dans le jeu. Cela représentait un défi pour moi et il me fallait être ouvert à l'écoute et à l'imprévu. C'était une expérience très riche et à la fin de la journée, ils nous ont invités à jouer à la course de maracas et de pneus.

2.3.1.6. Les rencontres avec les anthropologues

Aux mois de septembre, octobre et novembre 2016, nous avons fait trois rencontres avec des anthropologues spécialistes des cultures autochtones pour mieux comprendre les concepts et les cosmologies des peuples autochtones du Québec et du Brésil. D'abord, quelques collaborateurs de la création et moi avons rencontré la professeure et anthropologue de l'Université de Montréal, Marie-Pierre Bousquet.

Marie-Pierre Bousquet est spécialiste des cultures autochtones du Québec notamment des enjeux politiques attachés à leur appartenance au territoire. Elle nous a parlé de la colonisation des peuples autochtones au Canada, de la question de la réconciliation avec le gouvernement, des femmes autochtones disparues et assassinées et des revendications des Premières Nations. Elle a offert une piste très intéressante qui nous a fait réfléchir sur la finale de *Mythe-jeux de refus*. Lorsque nous parlions de réconciliation entre le peuple autochtone et le Canada, elle nous a dit que le chef d'une communauté avait raconté, lors d'une entrevue, qu'on était encore loin d'une réconciliation. Comment arriver à une réconciliation si les gens ne savent pas avec quoi et qui se réconcilier? On ne peut pas se réconcilier si on ignore son histoire. Selon Bousquet, le chef de la communauté a de plus affirmé qu'on ne peut pas parler de réconciliation si la guérison n'est pas encore accomplie au cœur même de la communauté autochtone. Suivant cela, les autochtones devront parler seuls (en monologue), afin que les non-autochtones les écoutent enfin. Puis, lorsque le dialogue sera possible, les deux parties pourront se réconcilier. Cela m'a donné une piste précieuse pour la création et c'est exactement à cette guérison et à ce monologue que font référence les deux derniers tableaux de la fin: « Pour marcher dans la nuit obscure » et « Aujourd'hui ont saigné les drapeaux ». Une réconciliation ouverte, possible avec chaque personne du public.

En septembre 2016, nous avons rencontré le professeur Laurent Jérôme, anthropologue du département de sciences de la religion de l'Université du Québec à Montréal. Il est spécialiste des cultures du nord et du sud, notamment des cosmologies autochtones et de l'humour des peuples autochtones. Monsieur Jérôme nous a présenté le concept anthropologique de « *perspectivisme amérindien* » ainsi que les cosmologies et la question du mythe chez les Premières Nations. Il nous a beaucoup parlé de la notion d'humour chez les peuples autochtones, citant l'œuvre de Pierre Clastres (1974) et en particulier le chapitre « De quoi rient les indiens? » qui mentionne que ceux-ci rient de ceux dont ils ont peur, mais aussi de ceux qu'ils respectent. Il est donc compréhensible qu'ils fassent autant de blagues sur le jaguar, le chaman et les guerriers. On peut dire qu'ils rient d'eux-mêmes et qu'ils ont donc une grande capacité d'autodérision. Jérôme nous a aussi donné des pistes concrètes pour la création du tableau « la statue de myrte » qui réfère à la capacité de mutation des Premières Nations. Ainsi, ceux-ci incorporent la culture des « blancs » se servant de ce dont ils ont besoin et apprenant, par exemple, la langue des « blancs » pour la négociation politique. Jérôme nous a également entretenu des revendications et de l'affirmation identitaire et territoriale des Premières Nations, de la pensée dualiste, opposée et complémentaire ainsi que de l'altérité typique de ces peuples. Il nous a affirmé que toutes ces relations passent par le corps; par conséquent, c'est par le corps qu'ils établissent leur rapport au monde.

La troisième rencontre a eu lieu en novembre 2016 avec l'anthropologue Robert Crépeau, professeur à l'Université de Montréal et spécialiste des cultures autochtones du Brésil. Il a abordé le concept de *perspectivisme*, les cosmologies autochtones et le mythe chez les Premières Nations, qu'il a défini comme une histoire se déroulant dans une époque où les humaines et les animaux étaient indifférenciés. C'est d'ailleurs le mythe de la création qui crée la liaison entre tous : entre humains, entre l'humain et la nature, entre humains et non-humains. Il a également abordé la

question du territoire qui est le point central des revendications puisque, selon la relation qu'entretiennent les Premières Nations avec la terre, il est source de vie. Comme Jérôme, il a parlé des relations de dualité entre l'homme et la femme, la chasse et la cueillette, le chasseur et le gibier, cette dernière dyade supposant un ensemble de règles à suivre qui doivent être respectées. Ainsi, dans certaines cultures, le chasseur doit demander la permission à l'esprit du gibier pour le tuer, gibier qu'il ne peut toutefois chasser délibérément en raison du nombre imposé annuellement à respecter. Dans ce contexte, les peuples autochtones sont de vrais philosophes de la nature, selon Crépeau, ils comprennent que la nature et nous ne faisons qu'un et que nous sommes partenaires.

2.3.2. La collecte de données pour la thèse-création

Ma thèse utilise une collecte de données d'inspiration autoethnographique (Fortin, 2006) puisque celles-ci proviennent de ma présence sur le terrain de la pratique artistique, soit le studio de création. Mon immersion en création m'a permis d'accumuler des données empiriques pour décrire le plus minutieusement possible mon expérience vécue. Il est important de mentionner que je tire profit de données autoethnographiques, ainsi « la collecte de données devient une opération charnière commune aux différents bricolages méthodologiques des chercheurs en pratique artistique » (Ibid., p. 100).

L'autoethnographie dévoile une écriture au « je » et rend possible l'aller et le retour entre l'expérience personnelle, le champ artistique et les écrits théoriques afin de communiquer l'expérience sensible et intérieure de l'artiste. Néanmoins, le praticien-chercheur ne doit pas se figer en lui-même, il doit plutôt s'ouvrir et diriger sa parole vers autrui. À travers la collecte de données, je peux montrer plusieurs aspects de

mon expérience personnelle dans le processus créatif. C'est pourquoi les données autoethnographiques permettent de voir non seulement la partie visible de la création, mais aussi la partie invisible (pensée, émotions, sensations, intuitions), en étant toujours en relation avec l'autre et avec les éléments de composition de la scène. Les données utilisées pour ma thèse sont mon journal de pratique personnel du processus de création et les enregistrements vidéo de l'expérience artistique, y compris les représentations publiques.

2.3.2.1. Le journal de pratique

Mon journal de pratique expose le déroulement de mon expérience durant la création. La façon que j'y ai documenté la création a changé durant les étapes du processus. Lors de mon premier atelier de recherche création, durant l'été 2014, j'ai commencé à travailler sur un journal de pratique spontané et très ouvert afin de laisser apparaître la partie essentielle de mon expérience. J'ai fait la même chose lors de mon deuxième atelier, à l'hiver 2015 et durant mon premier séjour au Brésil à l'été 2015. Pour cette période, j'ai élaboré et présenté à mes directrices de recherche des essais scéniques dans l'intention d'entrer dans le cœur de mon sujet de recherche. Durant la création en 2016, je suis arrivé au cœur de ma problématique et j'ai inclus, dans mon journal de pratique, des informations qui me semblaient pouvoir dévoiler des données indispensables quant à ma question de recherche. Ces informations concernent :

- L'incorporation par le corps du matériau poétique comme élément de composition scénique.
- Les rapports entre la technique acrobatique et le matériau poétique en fonction du jeu scénique.

- La compréhension des matrices de la corporéité dansante lors de l'expérience artistique ainsi que les tentatives d'habiter le champ de l'intercorporéité.
- L'exploration pratique de la notion meyerholdienne de *znak otkaz* comme moyen principe expressif du mouvement scénique et d'opération scénique.
- La description de la pratique créative corporelle à partir de l'expérimentation du domaine de l'interartistique et des qualités expressives issues du processus de création de *Mythe-jeux de refus*.
- Des informations factuelles relatives aux activités menées lors de la création (explorations, improvisations, répétitions, les rapports avec l'autre interprète, avec le metteur en scène, avec les autres partenaires, etc.)

Je n'écrivais pas les notes dans le journal de pratique durant les explorations ou les répétitions mêmes, mais toujours après le studio. Je regardais parfois les enregistrements vidéo de la répétition pris le jour même pour me remémorer le déroulement des moments importants qui émergeaient de mon expérience.

2.3.2.2. Les captations vidéo

J'ai accompli cette partie de ma collecte de données lors de mes trois ateliers de recherche-crédation en 2014 et 2015, de mes explorations en studio et des répétitions en 2016. J'ai réalisé la captation vidéo de tout le processus de création et des représentations publiques afin de réaliser une documentation visuelle des moments vécus durant les étapes de la création. Durant certains exercices, explorations, essais

et expérimentations scéniques, j'ai installé la caméra afin d'avoir la vue la plus large possible de l'espace où mes partenaires et moi travaillions. Les enregistrements vidéo m'aidaient aussi à me remémorer et à récupérer des extraits de mouvements explorés lors des improvisations scéniques. Il est même arrivé que le metteur en scène et ma partenaire s'y réfèrent afin de se remémorer les mouvements, les manipulations des appareils, les sensations vécues, etc. Ces enregistrements étaient aussi un moyen de création pour le metteur en scène ainsi que pour ma partenaire lors du processus de création.

Ces captations révèlent les expériences du chemin parcouru durant la création et sont complémentaires au journal de pratique. Les explorations du processus capté représentent plus de 170 heures de travail dans le studio. Par ailleurs, l'enregistrement vidéo de la présentation publique du processus de création est annexé au corpus de cette recherche⁵⁷. La captation de *Mythe-jeux de refus* a été réalisée le 15 et le 16 décembre par Manuel Acevedo Civantos⁵⁸.

2.3.3. L'analyse de données pour la thèse

Il s'agit d'une étape importante pour l'avancement de ma recherche, car l'analyse a permis de saisir le sens des données recueillies. Je divise ce moment en trois étapes. La première s'est déroulée durant la collecte de données et a été une analyse plus intuitive que systémique afin de dégager les premières pistes de réflexion et de

⁵⁷ Voir Annexe H.

⁵⁸ Manuel Acevedo Civantos est connu du milieu circassien, car il travaille sur les captations et les éditions de vidéo de spectacles de cirque à Montréal. Dans ce cas, nous avons choisi la représentation publique du 16 décembre comme le meilleur jour de l'enregistrement en raison du rythme et de la détente des interprètes au deuxième jour. Pour l'enregistrement, Manuel a accompagné toutes les étapes de l'entrée en salle pour comprendre la création et, ainsi, pour mieux réaliser la captation.

compréhension me permettant de répondre à ma question de recherche. Dans cette phase, j'ai pu prévoir, dans les grandes lignes, ce qui allait pouvoir émerger par la suite. Dans la deuxième étape, j'ai fait une analyse plus approfondie du corpus de données à travers une lecture rigoureuse, afin de mettre en évidence les principaux thèmes et les problèmes fréquents. Finalement, la troisième étape, la plus significative parmi toutes, a été l'analyse en mode d'écriture (Paillé & Mucchielli, 2012). Autrement dit, l'écriture est elle-même une praxis d'analyse, ainsi :

L'analyste va s'engager dans un travail d'écriture et réécriture, sans autre moyen technique, qui va tenir lieu de reformulation, d'explicitation, d'interprétation ou de théorisation du matériau à l'étude. L'écriture devient ainsi le champ de l'exercice analytique en action, à la fois le moyen et la fin de l'analyse (p. 183-184).

Selon Paillé et Mucchielli (Ibid.), l'analyse en mode d'écriture est plus juste pour les recherches biographiques comme les récits de pratiques et les démarches autobiographiques. Toutes les étapes de l'analyse des données ont ainsi rendu possible l'écriture du chapitre III qui articule les résultats et la discussion.

La première étape de l'analyse de données est l'étape « intuitive ». J'ai esquissé les premières traces des réponses à mes questions sur le corps-acrobate lors du processus de création de *Mythe-jeux de refus*. Il ne s'agit pas ici d'une analyse approfondie de mon corpus de données. J'ai plutôt choisi de garder une vision d'ensemble, ce qui me permettait de traiter mon projet de création d'une manière plus intuitive. Je n'avais pas d'objectif précis, mais je portais tout de même attention aux questions liées à cette recherche-crédation. En fait, je m'attachais plutôt aux sous-questions posées pour cette thèse, sans en être encore à l'étape d'une analyse méticuleuse. Cela m'a permis d'être attentif aux défis qui ont surgi lors du processus créatif, d'établir des rapports entre mes expériences durant la pratique en studio et hors du terrain de pratique (par

exemple, dans la communauté du peuple *Pataxós* et lors de la rencontre avec les anthropologues) et de reconnaître certaines spécificités du corps scénique étudié à partir du jeu et de la relation avec les créateurs. À partir de cette première analyse, j'ai réussi à prévoir certains des éléments qui ont émergé par la suite.

La deuxième étape de l'analyse de données est plus « approfondie » que la précédente. J'ai lu plusieurs fois ce que j'avais écrit dans mon journal de pratique en suivant l'ordre chronologique du processus de création de *Mythe-jeux de refus*. De cette façon, j'ai pu faire ressortir les éléments qui me semblaient les plus importants à partir de leur fréquence dans le corpus et en lien avec les sous-questions de recherche. Je tenais compte de ma relation avec ma partenaire durant le processus de création et avec les autres voix qui ont inspiré la pratique. J'ai pu dégager certains thèmes : La relation entre technique et matériau poétique; La corporéité animale; Technique-expressivité; La relation avec Ivanie; La narration et le corps; Le jeu de sensations; *L'otkaz* : plan technique; *L'otkaz* : opérateur poétique; Tir à l'arc; Technique : incorporation; Technique : désautomatisation; etc.

Je me suis rendu compte, lors de cette étape de l'analyse, que la majorité de mon corpus de données a été divisé à partir de chacun des tableaux de *Mythe-jeux de refus*, à l'instar de la façon dont nous avons choisi de travailler durant le processus de création. La compréhension de cette division du corpus de données à partir des tableaux était fondamentale pour l'organisation de l'analyse et de la discussion des données.

À partir de la rédaction de la première version du chapitre III, j'ai mis en lumière le processus des deux premières parties de l'analyse de données et suis entré dans l'étape la plus longue et la plus rigoureuse de mon processus d'analyse : l'analyse en mode d'écriture. À partir de ce moment, j'ai fait des allers-retours constants entre mes

données issues de l'expérience créative, les analyses ayant émergées des étapes précédentes et le cadre conceptuel utilisé pour la compréhension du corps-acrobate. Un exemple concret de la troisième étape de l'analyse de données de cette thèse-crédation sera présenté dans le chapitre suivant.

2.4. Le mythe comme le révélateur de la relation; entre Apollon et Dionysos

L'un des principaux défis de la création est d'articuler les langages scéniques dans le corps et d'établir ce lieu de l'*entre* à partir de leur confrontation et tensions. L'une des prémisses de cette recherche-crédation est que la mise en relation de la technique acrobatique et des langages du théâtre et de la danse fasse émerger la propre qualité expressive du corps. Si tel est le cas, je souhaite, par cette recherche-crédation, que la virtuosité et la beauté harmonique du corps acrobatique soient ébranlées par diverses formes, qu'elles soient voluptueuses, troublantes, ou désordonnées à partir des rapprochements et confrontations entre les langages artistiques et en relation aux matériaux de composition scénique. C'est au sein de ces conditions que se trouve le corps-acrobate.

Comme je l'ai mentionné précédemment, les images de l'arc et du panier sont utilisées comme de métaphores des cultures autochtones. L'arc est l'élément présent dans l'étude biomécanique de Meyerhold « tir à l'arc », appelée auparavant « la Chasse ». Cette étude met en lumière l'un des principes expressifs constitutifs du corps-acrobate, l'*otkaz*, autrement dit, le refus.

Encore au sujet de la chasse, Thais (2014) soutient que la non-soumission des matériaux et du processus créatif aux structures et aux cadres prédéterminés exige que les interprètes et toutes les personnes engagées dans la création n'agissent pas

comme des individus qui cherchent, mais comme des individus disponibles à la **rencontre**. Cette dernière est aussi condition du métissage, comme nous le rappellent Laplantine et Nouss (2008):

Jamais une intention mais toujours la vigilance d'une intentionnalité : demeurer disponible et attentif à l'autre. Le modèle de la rencontre n'a rien de l'art du rendez-vous. La rencontre ne s'annonce pas plus qu'elle ne se prépare. Nulle stratégie possible, à la différence du combat ou de la séduction. On n'arrive jamais à une rencontre, une rencontre, toujours, vous arrive (p. 101).

Compte tenu de ce qui précède, j'ai choisi de m'inspirer des **mythes** afin d'articuler entre les rapports théoriques et pratiques qui fondent le concept de corps-acrobate de cette recherche-crédation. Nietzsche (1964) explique que le mythe est une minimisation de l'univers, « [qu']il est un microsme du monde phénoménal » (p.148). Les images du mythe offrent les signes dans lesquels l'homme donne un sens à sa vie et à ses luttes. Sans mythe, « toute la civilisation perd la saine vigueur créatrice qui lui vient de la nature ; seul un horizon circonscrit par des mythes confère son unité à une civilisation » (p. 149).

Ma compréhension du mythe s'inspire également de la pensée des Grecs antiques qui rattachaient leurs expériences à la mythologie afin de mieux comprendre ce qu'ils vivaient. Le corps acrobatique est perçu à travers **Apollon**, le dieu grec de la divination et des arts qui apporte une vision axée sur le sens de la beauté (Eco, 2012), fondé lui-même sur une perception du monde interprétée à partir de l'ordre et de l'harmonie. Encore selon Nietzsche (1964), l'esprit apollinien repose sur la belle apparence des mondes du rêve. Ainsi, la perfection de la réalité du rêve n'est qu'apparence. Apollon signifie « lumineux » ; il met en valeur la « belle lumière du monde intérieur de l'imagination » (p.19). De ce monde émergent la vérité supérieure et la perfection. Dans ce cadre, paraît aussi le corps acrobatique, un corps lumineux et

virtuose en accord avec le monde parfait et harmonique où Apollon trouve son expression suprême. Il est important de mentionner qu'Apollon est aussi chasseur et dieu du tir à l'arc. Si ses flèches peuvent transmettre des maladies contagieuses, celui-ci est en même temps capable de favoriser la guérison. Artémis, sa sœur, est la déesse de la chasse. Puisque chasse et tir à l'arc sont des mots-clés pour ma recherche, comme je l'ai mentionné plus haut, le mythe d'Apollon, à partir de la lecture de Nietzsche (1964), nous aide à la compréhension des concepts de cette recherche.

Ceci dit, le mythe d'Apollon, du point de vue de Nietzsche, ne peut exister sans la présence de son antithèse **Dionysos**, le dieu du chaos et de la transgression démesurée de toute règle. Nietzsche (Ibid.) affirme que c'est l'ivresse qui traduit l'essence du dionysiaque. De surcroît, c'est à travers la danse que se révèle sa puissance ; l'homme qui manifeste le pouvoir de Dionysos « est sur le point de s'envoler dans les airs en dansant » (p. 22). La beauté dionysiaque est troublante et s'exprime au-delà des apparences, en opposition à la beauté apollinienne. Elle est joyeuse, extasiée et voluptueuse.

D'après ce qui précède et en relation au processus de création spécifique de cette recherche doctorale, l'expressivité du corps-acrobate pourrait se trouver dans ce lieu de rencontre entre Apollon et Dionysos, qui permet d'établir scéniquement des rapprochements et les confrontations entre les langages théâtraux, circassiens et de la danse. Apollon et Dionysos seraient ce double opposé et complémentaire dont chacune des parties ne peuvent exister séparément, bien que paradoxalement, ils existent vu les possibilités de rencontre, de combat et de séduction. Le mythe se configure ainsi comme un élément permettant d'éclairer le concept de corps-acrobate. Ce territoire dans lequel les différentes corporalités entrent en relation les unes avec les autres tel Apollon et Dionysos, est un lieu de tension. De la même manière, la pensée autochtone fondée sur la dualité qui oriente la création de cette recherche,

conçoit le monde à partir de la présence de deux pôles opposés et en même temps complémentaires à l'exemple du mâle et de la femelle ; du ciel et de la terre, de l'arc et du panier. Pour conclure, c'est dans ce terrain de tension, de chasse, d'intercorporéité, de rencontre et de relation que se base la création de *Mythe-jeux de refus*.

CHAPITRE III

MYTHE-JEUX DE REFUS : LIEU D'EXPÉRIMENTATION DU CORPS- ACROBATE

*Nous sommes vaillants (disent-ils), nous avons mangé vos parents,
aussi vous mangerons-nous. (Thevet, 1983)*

Ce chapitre a pour but de dévoiler les expériences vécues lors du processus de création de *Mythe-jeux de refus* et de les analyser à la lumière du cadre théorique. Il s'agit ici de la discussion entre mon expérience explicitée et les idées des auteurs qui ont nourri cette recherche afin de comprendre le corps-acrobate. Partant de ce fait, la réflexion s'est construite à partir d'un constant aller et retour entre les données issues du processus de création et les concepts-clés de cette recherche. Enfin, le résultat est un type d'écriture qui s'apparente à un récit de pratique.

Le corps immergé dans une pratique artistique est en relation avec plusieurs moyens de composition scénique qui ne peuvent pas être ignorés. Pour ces motifs, je vais me référer constamment à mon rapport avec les autres créateurs et avec les gens qui ont collaboré directement ou indirectement dans ce processus. De cette manière, je reconnais aussi les voix qui ont contribué à la création de *Mythe-jeux de refus* et qui m'ont guidé dans les démarches de recherche. Avoir en considération tous ces aspects

est aussi une façon de mettre en relief la notion d'altérité qui a été primordiale durant le déroulement de cette recherche-crédation doctorale.

D'abord, il est important de dire qu'il y a eu deux étapes principales durant le développement de cette recherche-crédation : une période d'ateliers de recherche-crédation et le processus lui-même de création de *Mythe-jeux de refus*. Les ateliers se caractérisent comme une première tentative de me connecter avec une partie du matériau poétique chassé. Les acrobates-chercheuses invitées (Delphine Cézard, Ségolène Marchand et Andréane Leclerc) qui ont participé à ces laboratoires et moi, nous nous sommes imprégnés du matériau que nous avons pour diriger les improvisations. Les questions qui nous habitaient tournaient autour des sensations, des émotions, des sentiments, des références et des provocations qui ont émergé à partir des photos, vidéos et articles sur les cultures autochtones du Québec et du Brésil. Durant cette première étape, nous n'avons pas cherché à analyser les qualités expressives qui pourraient surgir lors du travail en studio, mais nous nous sommes plutôt attardés à incorporer et à nous imprégner de ces références.

Les improvisations issues de ces ateliers n'ont pas servi de matériau concret pour le processus de création non plus. Il s'agissait plutôt d'un premier contact avec les matériaux poétiques dans un terrain de pratique. Les premières préoccupations autour du corps-acrobate ont bien sûr guidé les premiers ateliers de recherche-crédation, mais ceux-ci ne faisaient pas encore l'objet d'analyse. Effectivement, toute la recherche préalable en studio que j'ai réalisée avant le processus de création de *Mythe-jeux de refus* était importante, car j'ai aussi pu expérimenter mon corps à la recherche du brouillage des langages artistiques. Néanmoins, c'est le processus de création qui est le lieu crucial pour comprendre le corps-acrobate et la mise en relation entre la théorie et l'expérience créative. Pour ces motifs, le lecteur trouvera aussi dans les annexes le journal de pratique des ateliers de recherche-crédation, bien que l'élément

d'analyse primordial soit le journal de pratique du processus de création qui a débuté le 25 avril 2016.

Les sections de ce chapitre sont regroupées selon les concepts clés qui apparaissaient dans mon corpus de données associé au tableau scénique de *Mythe-jeux de refus*. Durant le processus de création, je me suis rendu compte que la façon dont j'ai exposé mes expériences vécues était directement en rapport avec les matériaux poétiques et la dramaturgie. Pour être fidèle à mon corpus de données, à ce lieu entre expérience créative et savoir académique, j'ai organisé ce chapitre à partir de l'expérience artistique vécue dans chaque tableau en rapport aux principaux concepts qui en émergeaient du processus créatif. Les questions de recherche étaient toujours prises en compte durant l'écriture de mon journal de pratique.

De cette façon, l'écriture de ce chapitre ne vise pas seulement la communication, mais elle est aussi un « (...) acte créateur. Par elle, le sens tout à la fois se dépose et s'expose » (Paillé & Mucchielli, 2012). Nous retrouvons dans l'analyse de cette expérience créative la « traçabilité des inférences et interprétations » (Ibid., p. 189) pour la compréhension du phénomène d'étude. Selon Paillé et Mucchielli (2012), ce type d'analyse se fait dans le temps présent. Dynamique, le travail d'écriture est dégagé de l'obligation des codifications; elle permet de développer et d'exposer la pensée; et de faire le sens de l'expérience créative. En fin de compte, « l'analyse en mode d'écriture est un acte créateur du chercheur dont seul lui-même est redevable et possède ses codes de sa réalisation » (p. 189). À partir de la forme ouverte de la rédaction de ce chapitre qui est validée par l'analyse en mode d'écriture, je serai fidèle à la continuité de l'action et de la réflexion qui ont guidé toutes les démarches de ma recherche-crédation.

Afin d'orienter le lecteur dans les prochaines pages, j'aimerais d'abord indiquer la division dramaturgique des tableaux de *Mythe-jeux de refus*. D'ailleurs, il est important de clarifier que la structure du scénario est composée de textes sous forme de monologues, dialogues et narrations poétiques. Durant ce chapitre, je vais constamment me référer aux tableaux, car c'est à partir de ce matériau que nous avons construit la création. Cependant, il ne s'agit pas de division proposée par le dramaturge Murilo De Paula⁵⁹. Nous l'avons modifiée en fonction du jeu scénique, plus approprié au travail corporel que nous construisons. Dans l'ordre de *Mythe-jeux de refus*, les 10 tableaux sont divisés de la façon suivante : Prologue ; Terre / Ciel ; Paresse-Nhejouporã ; L'arbre et la tortue ; *Yãkoana* et le rêve ; L'Arc / Le Panier ; Prière du Chasseur ; Statue de Myrte ; Pour marcher dans la nuit obscure ; Aujourd'hui, ont saigné les drapeaux. Il est important de mentionner que les concepts explicités ne sont pas exclusivement attitrés à un tableau, ils peuvent être récurrents et se retrouver dans d'autres parties de la création. Les choix de la discussion des concepts sur chaque tableau présenté émergent de mon analyse de données et révèlent l'importance du traitement de ce sujet dans le tableau choisi.

Je dois mettre en relief que mon choix est d'analyser et d'ouvrir la discussion autour de l'expérience créative qu'a représentée la création de *Mythe-jeux de refus*. Les représentations de cette création font aussi partie du processus de création et de recherche doctorale du corps-acrobate, car je ne considère pas ce qui a été présenté en 2016 comme étant achevé. Par ailleurs, il m'a fallu, en tant qu'artiste-chercheur, mettre à distance mes impressions et perceptions décrites dans mon journal de pratique en regard de l'analyse du corps-acrobate lors du processus de création. Durant le déroulement de la discussion autour de cette recherche-crédation dans le présent chapitre, mon analyse est d'ailleurs parfois teintée par le problème de mise à

⁵⁹ Vous pouvez trouver à l'Annexe C et D le scénario de *Mythe-jeux de refus* en français et en portugais.

distance entre le travail de recherche et la perception de l'artiste à l'intérieur du processus de création. De plus, je souligne que mes choix lors du processus de création se sont construits de façon intuitive à partir de mes sensations, de ma relation avec les partenaires et avec le matériau poétique, de mes questions et de mes doutes. La réflexion de mon vécu dans le domaine artistique n'est pas affirmative, mais plutôt interrogative; il s'agit d'une perception personnelle du processus de création. Je partage donc un lieu d'incertitude et de questionnement où, conformément à mon vécu du processus de création, le mode d'écriture demeure aussi un processus intuitif et de découverte dans lequel la préoccupation majeure est de déployer le problème de ma recherche-création.

3.1. Prologue

Dans le scénario écrit par De Paula, le « Prologue » n'existait pas. Le scénario commençait directement avec le mythe de création. Le metteur en scène Jeff Hall disait qu'il fallait quelque chose avant le premier tableau Terre/Ciel afin d'aider le spectateur à entrer dans la proposition. La première idée de Jeff était d'imaginer un tableau me mettant en scène en tant qu'étudiant du doctorat devant un jury de thèse afin que je fasse part de mon expérience avec les peuples autochtones. J'ai refusé cette proposition, car je ne me voyais pas dans cette position d'étudiant universitaire ayant une expérience avec les autochtones. Jeff croyait que le « Prologue » m'amènerait à l'intérieur du tipi, une sorte de monde imaginaire où se retrouvent les cultures autochtones. Je me voyais ici avec un problème éthique et artistique à gérer : traiter les sociétés autochtones comme un univers fantastique et abstrait. Au contraire, les cultures autochtones sont des cultures vivantes et sont loin d'appartenir à un univers irréel.

Une discussion autour de la question des cultures et de la diversité des peuples autochtones revenait régulièrement durant le processus de création. Selon Carneiro da Cunha (2009), la culture n'est pas quelque chose statique ; elle est constamment réinventée, recomposée et prend de nouvelles significations. Pour illustrer la diversité des peuples autochtones au Brésil par exemple, la *Fundação Nacional do Índio – FUNAI* (Fondation National de l'Amérindien) a enregistré 305 ethnies habitant dans un milieu urbain ou rural et 274 langues différentes. De plus 17,5% de ces peuples ne parlent pas le portugais⁶⁰. D'autre part, au Canada, il y a 617 collectivités des Premières Nations, ce qui représente plus de 50 ethnies parlant plus de 50 langues distinctes⁶¹. Ivanie et moi étions d'accord : nous ne pouvions pas appréhender les cultures autochtones comme un univers imaginaire.

Jeff et moi nous avons dû nous ajuster l'un à l'autre durant le travail de création. Tout d'abord, lors de cette expérience créative, j'ai vécu le paradoxe d'être le concepteur du projet de création sans être le metteur en scène. De plus, Jeff et moi ne concevions pas le traitement du matériau dramaturgique de la même manière, et ce, en partie parce que, durant le processus, j'ai vécu avec Ivanie des expériences très importantes pour la compréhension des matériaux poétiques que Jeff n'avait pas vécues. Je pense notamment aux partages avec les danseurs *Pow-Wow*, au séjour chez les *Pataxós* et aux rencontres qui m'ont permis de mieux saisir les concepts que nous travaillions durant la création.

Ivanie et moi avons ressenti des difficultés à travailler avec le metteur en scène durant les premiers mois de l'expérience artistique, car nous avons des démarches de création complètement différentes. Pour la composition d'un tableau, par exemple,

⁶⁰ Ces données ont été collectées sur le site internet de la FUNAI à l'adresse suivante : <http://www.funai.gov.br/index.php/indios-no-brasil/quem-sao>

⁶¹ Ces informations ont été prises sur le site internet du Gouvernement du Canada à l'adresse suivante : <http://www.aadnc-aandc.gc.ca/fra/1100100013791/1100100013795>

Jeff partait toujours d'une image, d'un mouvement ou d'une figure acrobatique, qui la plupart du temps, n'était pas en lien avec les images proposées par le scénario de De Paula. Du coup, nous entrions dans un travail d'improvisation qui nous éloignait du matériau dramaturgique déjà existant. Après quelques mois dans cette zone de différence de points de vue, nous avons réajusté notre façon de travailler. Ivania et moi, nous nous sommes mis d'accord pour travailler en amont de nos rencontres avec Jeff. Nous improvisons et créons des propositions scéniques en studio sans la présence de Jeff, ensuite nous les lui présentions et il pouvait réagir à notre travail. En fait, quand nous tous, metteur en scène et interprètes, avons compris cette façon de travailler, nous l'avons utilisée la plupart du temps et cela a rendu possible le développement harmonieux du processus de création.

Puisque la scène du « Prologue » n'existait pas dans le scénario original, De Paula nous a proposé d'utiliser une partie du texte du dernier tableau « Aujourd'hui, ont saigné les drapeaux ». Par contre, nous ne voulions pas établir une temporalité cyclique en liant le début et la fin de la création. Murilo nous avait mentionné qu'il imaginait le temps pour le scénario sous la forme d'une spirale. Dans ce contexte, comme le texte du dernier tableau faisait une référence directe aux « Monument aux drapeaux » à Sao Paulo, Jeff m'a demandé de créer une section qui précéderait le texte du scénario, une prise de parole en tant que Marcos où je devrais décrire mes impressions, le contexte, les sensations (etc.) ayant eu cours lorsque j'ai vu cette statue pour la première fois à Sao Paulo. À partir d'improvisations, j'ai essayé d'établir quelque chose de simple et de très sincère qui permettrait d'entrer dans la création; c'est pourquoi, lors du « Prologue », c'est l'interprète Marcos qui parle de ses expériences et de ses sensations, jusqu'au moment où il prend la perspective de l'autre, dans ce cas, l'incarnation de la parole de la résistance. Mon objectif était de proposer à Jeff une autre façon de commencer qui ne soit pas celle d'entrer dans l'univers fantastique et irréel des Premières Nations, idée à laquelle je n'adhérais pas.

J'ai donc essayé de contextualiser la création au début par ma voix et de rendre visibles les autres voix qui composent *Mythe-jeux de refus* de la façon la plus honnête possible.



Figures 1.1– 1.2 Photographies du « Prologue » de *Mythe-jeux de refus* (crédits : Helena Vallès)

3.1.1. L' « *invultar-se* » par le corps

Pour le « Prologue », Jeff m'a demandé d'établir une connexion entre le Brésil et le Canada. Ce fut la clé qui a permis de démarrer *Mythe-jeux de refus*. Le travail sur le « Prologue » me demandait de prendre la parole afin d'établir un lien avec les cultures autochtones. Il s'agit d'un moment assez fragile d'interprétation, car il y a un net changement de point de vue dans le « Prologue » : je parle en tant que Marcos et j'incarne la parole de l'autochtone⁶². C'est un changement de perspective établi par la parole à travers le corps. Autrement dit, je passe du « je » qui visite une ville et qui est en train d'observer un monument à un *autre* « je » qui comprend l'historique du monument, qui dénonce le génocide de son peuple et qui incarne le point de vue des survivants.

Un terme intéressant qui peut nous faire mieux comprendre ce passage d'un « je » à l'autre est celui d'origine portugaise, de « *envultar-se* » ou « *invultar-se* ». Selon Thais (2014), ce mot est utilisé par la culture populaire brésilienne pour exprimer la capacité d'une personne de se transporter de corps et d'âme dans le but de prendre sur soi la nature de l'autre, même s'ils sont d'espèces différentes ou encore celle de se réincorporer dans des matières et formes diversifiées. L'auteure souligne que « savoir se transformer » [Notre traduction] (Ibid., à la carte : « acteur ») est un aspect important des cultures autochtones notamment pour la figure du chaman qui transite entre les mondes.

Par rapport à la prise de parole, comme nous le rappelle Zumthor (1990), c'est à travers le corps que nous exprimons les dimensions du monde de la même façon que le discours poétique dépasse le territoire informatif. C'est par notre discours sur le

⁶² Voir la vidéo dans l'Annexe H entre 0:00:22 et 0:06:31.

monde (quel qu'il soit) que nous touchons et sommes touchés. Pour nous faire comprendre ce passage de la voix de l'interprète à celle de l'autre, Zumthor (Ibid.) explique que la voix a plusieurs symbolismes personnels et mythologiques qui établissent sa matérialité. La matérialité de la voix s'exprime à travers les actions vocales dont le langage et la poésie. Donc, comme nous dit Thais (2014), « le langage et la poésie sont constitués du matériau-voix exercé afin de gérer d'actions vocales » [Notre traduction] (à la carte : « voix-verbe »).

Pour le « Prologue », il m'a fallu trouver des moyens d'expression poétiques de ces voix. Il s'agit aussi d'un changement d'espace et de temporalité qui exige la cohabitation entre deux mondes (réel et mythique), deux territoires (Québec et Brésil) et deux cultures (autochtones et non-autochtones). C'est à travers la respiration que j'ai découvert le lieu d'expression du passage du « je » à « l'autre ». Je ne suis pas autochtone et je n'ai aucune prétention de représenter un autochtone, mais j'ai trouvé dans la respiration, le chemin d'un passage physique au « je » autochtone. Physiquement, pour faire émerger la voix autochtone, j'ai utilisé un ton plus grave, j'ai changé mon regard de direction et j'ai fixé un point, ma voix et mon corps prenant alors une dimension plus lourde.

Il était primordial que je consulte des autochtones au sujet de ma prise de parole et que je valide les choix d'interprétation avec eux. Vers la fin du travail en studio, j'ai invité Barbara Diabo, autochtone de la Nation Mohawk afin de savoir ce qu'elle pensait de l'appropriation des matériaux poétiques choisis. En ce qui concerne le « Prologue », elle n'a pas remis en question, dans ma prise de parole, ce passage vers une voix autochtone ; elle a dit que cela se faisait bien. Cependant, elle m'a fait remarquer que je performais dans un territoire Mohawk et que le protocole était que je sois reconnaissant de pouvoir habiter sur ce territoire. Pour ce motif, j'ai ajouté au texte du prologue : « je suis reconnaissant d'être sur un territoire Mohawk non cédé.

Est-ce qu'il y a un nom de rue qui rend hommage à un Mohawk à Montréal ? ». Lors des représentations publiques à Montréal, le public autochtone qui est venu voir la création a fortement réagi à ce commentaire, applaudissant en reconnaissance.

Afin d'enrichir la discussion sur l'« invultar-se » dans le « je » autochtone comme problématique de représentation, je souhaite apporter un regard sur les conditions d'expression de mon corps par rapport au jeu scénique. Mon corps, à travers les expériences vécues lors de mes pratiques d'acrobatie et de mon entraînement corporel, reflète une image « Apollinienne », musclé, harmonieux, proportionnel, stable et imprégné de la culture occidentale. La compréhension de corps dont je voulais « invultar-se » ne cadre pas nécessairement dans cette figure⁶³. La question que je soulève ici est : quelles sont les limites de la transfiguration de mon corps qui porte ces caractéristiques « apolliniennes » ? Je ne veux pas limiter cette discussion sur le corps à une catégorisation de formes physiques. À vrai dire, j'avais un problème avec la représentation de mon corps en relation à la transfiguration au « je » autochtone, problème que je ne pouvais résoudre concrètement puisque je ne pouvais pas changer mes formes morphologiques. Par contre, j'ai essayé lors du processus de création de donner, à travers le geste et le mouvement expressif, l'« invultar-se » du corps en tenant compte de mes expériences vécues en lien avec les matériaux poétiques pour la création (rencontre avec le peuple *Pataxós* au Brésil, échange avec les danseurs autochtones au Québec, rencontre avec les anthropologues, etc.). Pour ce processus de création, je préfère les termes d'évocation et de transfiguration plutôt que celui de représentation, car ceux-ci se basent sur la notion de corporéité, une notion faisant appel à des processus complexes, nuancés et subjectifs, à l'opposé du

⁶³ Cette réflexion sur la relation entre l'image du corps de l'interprète, entre la notion corps-acrobate et entre les cultures autochtones m'a été lancée par Maria Thais et par le dramaturge Murilo De Paula lors des discussions sur le processus de création du spectacle.

corps biologique⁶⁴. J'ai essayé d'incorporer ce problème au processus de création et de l'articuler à la recherche d'une expressivité qui elle, s'articulerait avec la transfiguration du corps.

Un principe expressif du mouvement que j'ai essayé d'établir comme support pour mon jeu scénique, tant du point de vue physique que de la composition du tableau, est l'*otkaz*. Dans un premier temps, afin de construire la partition de mouvement du « Prologue », je me suis attaché aux principes expressifs de mouvements du cycle d'action meyerholdnien que j'ai préalablement choisis : le signe de refus, le *possil*, le frein, le point final du mouvement et le raccourci⁶⁵. Par contre, Jeff trouvait parfois mon geste trop stylisé et me demandait qu'il soit le plus quotidien possible. Mon travail était d'essayer de trouver cet *entre-deux* entre la stylisation et l'expression plus naturelle, plus simple.

À la représentation, j'ai pu établir une relation directe avec le public lors du « Prologue ». En fait, à ce moment, le public est devenu mon partenaire de jeu scénique et je le sentais disposé à recevoir le discours du début. J'ai établi un dialogue avec les spectateurs, avec leurs réactions, leurs réponses, etc. Le public autochtone présent, dont j'avais craint la réception de la création, s'est révélé accueillant et ouvert.

Pour ce « Prologue », j'entre sur scène dans une ambiance légère, je parle de mes expériences à Sao Paulo et à Montréal. Puis, au moment où je parle de la statue de Sao Paulo, il y a un changement dans le discours qui, lors de la prise de parole du « je » autochtone, devient plus grave.

⁶⁴ J'ai déjà présenté cette notion du « modèle traditionnel de corps » du point de vue de Michel Bernard au chapitre I, section 2.2.1, de la page 42 à 45.

⁶⁵ La définition de chaque principe se retrouve au chapitre I, section 3.3.3, de la page 67 à 73.

À la fin du « Prologue » lorsque la musique débute, je commence à raconter le premier mythe de création lié aux peuples autochtones du sud des Amériques. Le but est d'instaurer une autre atmosphère à travers la musique, la parole, les éclairages sur le tipi et l'odeur d'herbe que Manon Guiraud, la créatrice de costumes, fait brûler sous les tréteaux. Ainsi, nous entrons dans les récits des mythes.

3.2. Terre / Ciel

« Terre / Ciel » est le premier tableau de *Mythe-jeux de refus* où nous entrons dans l'univers autochtone par un mythe de création des peuples autochtones du Brésil. Ce mythe décrit la création des peuples et des animaux à partir d'une grosse pierre. Dès le début du travail sur ce tableau, Jeff a voulu travailler avec la projection des ombres des mouvements d'Ivanie et moi sur un tissu. En conséquence, il a demandé à la scénographe Léa Pennel de créer un dispositif scénique et mobile qui faisait référence à un grand tipi. Ivanie et moi serions à l'intérieur du tipi durant le déroulement de ce tableau et nos ombres seraient projetées sur l'immense tissu qui fait partie du dispositif scénique.

J'ai partagé avec Ivanie les deux parties du tableau : elle a pris la partie « Terre » et moi, le « Ciel ». Pour créer ce tableau, nous avons choisi de commencer par les jeux d'improvisation à partir du scénario et des photos du matériau poétique. J'ai essayé d'établir l'univers poétique du « Ciel » à la condition du hamac: « Sur les hamacs, la nuit, le clair de la lune, les paroles du chaman »⁶⁶. Il s'agit d'une création onirique du monde basée sur la nuit, le hamac, le rêve et le chaman. Ivanie, au sol, dansait la sortie des animaux de sous la pierre.

⁶⁶ Voir scénario en français à l'Annexe C page 288 ou en portugais à l'Annexe D page 301.

Pour la création de ce tableau, Jeff a choisi de juxtaposer visuellement les deux chorégraphies indépendantes d'Ivanie et moi simultanément. Ivanie était au sol, dans la structure de tipi en longs bâtons en bois, et moi dans les airs, sur le hamac. Le but était d'établir une relation entre les deux pôles opposés et complémentaires que sont la Terre et le Ciel. Pour le jeu scénique d'interrelation entre ces deux pôles, je suis d'abord revenu à la compréhension du mythe « Ciel » chez le peuple autochtone : c'est dans le rêve que le chef influence la vie de la communauté; on écoute les paroles du chaman allongé sur le hamac, on est traversé par les images de l'ombre, de la nuit et du silence. À partir de ce contexte, j'ai cherché une partition de mouvement sur le hamac. Je me suis engagé de manière à ce que le geste acrobatique résonne avec les images du scénario. Je sentais que la relation avec Ivanie m'aidait à établir cet autre espace, cette autre temporalité dans les improvisations : les propositions de mouvements d'Ivanie me suggéraient des images auxquelles je pouvais réagir chorégraphiquement et ainsi établir le temps et l'espace scénique du tableau

3.2.1. L'interrelation entre technique et matériau poétique

Le choix du hamac aérien⁶⁷ s'est imposé pour ce tableau. Cependant, je ne connaissais presque rien du vocabulaire de mouvement de cet agrès circassien. Mon option a donc été d'explorer les possibilités de mouvements qu'offrait cet appareil à partir des matériaux poétiques recueillis et à partir de références d'autres appareils aériens, notamment le tissu. La détente et l'état de rêve ont été le moteur pour les jeux d'improvisation durant le processus de création. Il est intéressant d'observer que j'ai fait un aller et retour durant les improvisations entre la recherche de la prouesse sur le

⁶⁷ Le hamac est un outil aérien circassien composé par un tissu de haute résistance plié en deux morceaux et ses extrémités sont attachées aux mousquetons. Cela donne la forme de goutte au tissu (il est de fois appelée de tissu *loop* ou tissu goutte).

hamac et la recherche de la qualité du mouvement. J'ai décidé assez rapidement la séquence de mouvement au hamac qui n'était pas très compliquée techniquement : j'étais sur le hamac, détente, regard, montée orteil, équilibre, chute sur le ventre. J'avais ainsi une séquence technique née à partir des images du scénario et d'une recherche de mouvement sur cet agrès. Par contre, je me posais la question suivante : puisqu'il y avait une contradiction entre l'exigence technique imposée par le hamac aérien et le corps détendu et rêveur associé à cet état, comment établir l'état onirique dans mon corps ? La recherche de mouvements dans le hamac est basée sur les torsions corporelles. Par contre, je luttais contre les tensions et les rigidités du corps acrobatique (jambe tendue et points de pied, par exemple) qui n'épousaient pas la dimension poétique de ce tableau. L'état onirique de la scène exigeait une autre qualité de mouvement à trouver. Tout en cherchant d'autres possibilités de mouvement sur le hamac, il me fallait certaines tensions et certains points d'appui nécessaires à la technicité exigée. Il s'agissait d'un jeu constant entre utiliser les points d'appui et briser les automatismes techniques du corps acrobatique. J'ai compris, durant les jeux d'improvisation, que je devais d'abord me connecter avec les images du scénario et aux photographies afin de ne pas être prisonnier de la technique acrobatique de l'appareil. Ainsi, j'ai adopté une certaine attitude corporelle qui me permettait d'évoquer l'onirisme et la détente, même si les tensions persistaient en raison d'un changement continu de tonus corporel.

Au cirque, l'accomplissement des actes est garanti par le contrôle du mouvement à travers la rigueur technique. Comme nous l'avons mentionné au chapitre I, c'est l'entraînement par la répétition de mouvements spécifiques qui offre les moyens à l'artiste de dépasser les limites du corps ordinaire et lui permet l'efficacité corporelle qui met en valeur les postures à risques. Par la création des automatismes, « le corps discipliné, méticuleusement préparé, permet donc de contrôler et de mettre à distance raisonnable le risque » (Fagot, 2010). La proposition que le corps-acrobate

expérimente vise à briser ces automatismes pour rentrer dans un autre lieu de jeu. Le défi est alors de garantir l'exécution technique du mouvement, mais d'une autre façon. Il s'agit de jouer, de réadapter la technique corporelle acquise et de réadapter le schéma corporel qui a « produit inconsciemment des gestes pour agir automatiquement dans un savoir incarné, immédiatement disponible et adapté à l'exercice habituel du corps » (Andrieu, 2012). Dans ce cas, la prouesse n'est pas niée ou mise de côté, mais elle est réadaptée et reconfigurée dans et par le corps selon les besoins du jeu scénique. C'est cette hypothèse où le jeu configure la technique et l'expression du corps qui apparaît plus concrètement lors de l'expérimentation du corps-acrobate durant *Mythe-jeux de refus*.

Concernant les actions scéniques de la création du tableau, Jeff voulait que nous créions des images des animaux pour le mythe « Terre » avant que j'apparaisse sur le hamac. En fait, le mythe de création devait commencer dès que je traverse le tipi, avec une chorégraphie qu'Ivanie et moi devions créer à partir des images du mythe « Terre » : le monde commence quand les animaux et les humains sortent de dessous une grosse pierre, ces images venant des ombres projetées sur le tipi.



Figures 2.1–2.2 Photographies du tableau « Terre / Ciel » de *Mythe-jeux de refus* (crédits : Helena Vallès)

3.2.2. L'apparence animale

J'annonce le tableau « Terre » durant le « Prologue » : « Quand le monde a commencé, il y avait une immense pierre. Il n'y avait ni personne ni animal. Alors, nous sommes sortis de sous l'immense pierre »⁶⁸. Lorsque je passe à travers le tipi, le tableau commence : il y a un changement de musique avec le chant des peuples du sud et le public voit nos ombres. Ivanie et moi entrons dans une relation physique concrète, jouant ensemble par des formes de mouvement qui se complètent. Dès lors, les formes que voit le public sur le tipi deviennent très importantes, car le scénario fait référence aux animaux de la terre, de l'eau et de l'air qui sortent de dessous une pierre. C'est la création du monde.

Selon Viveiros de Castro (1996), les animaux sont des humains pour les peuples autochtones de l'Amazonie. Cette conception est presque toujours liée à l'idée que la forme manifestée de chaque espèce est une simple enveloppe, ou encore mieux un vêtement qui cache l'aspect interne humain visible seulement aux yeux de la propre espèce ou à ceux du chaman, par exemple. Cette configuration est l'esprit de l'animal sous la forme d' « une intentionnalité ou [d']une subjectivité formellement identique à la conscience humaine, matérialisée, si nous pouvons le dire, dans un schéma corporel humain occulté sous l'apparence animale » [Notre traduction] (p.117). La compréhension du concept de « perspectivisme *amérindien* » était fondamentale pour le jeu scénique qui est issu de la prise de multiples points de vue par les interprètes. À vrai dire, pour ce tableau, le jeu scénique était basé sur un langage de métamorphoses inspiré des ontologies autochtones de l'Amazonie qui révèle un monde fortement transformationnel. Comme affirme Willerslev (2013),

⁶⁸ Voir scénario en français à l'Annexe C page 288 ou en portugais à l'Annexe D page 301.

the anthropological exercise is not about translating the idea of nonhuman persons into concepts we already know, but rather about challenging our own assumptions about personhood so as to make it possible for us to imagine how persons in this world actually include humans and nonhumans alike (p. 42).

Dans ce contexte, la pratique corporelle issue du contact basique avec le *kenpo* était, selon nous, un instrument important pour travailler ces idées en tant qu'élément poétique de composition. Cette pratique, que j'ai pu débiter lors de mon séjour au Brésil et j'ai continué à travailler à Montréal, s'inspire des mouvements des animaux. J'ai utilisé le court ensemble de formes que j'ai apprises par le *kenpo* dans la création dont le serpent, le jaguar, le singe, l'aigle et d'autres animaux créés à partir de l'observation de la nature et de nos improvisations. En ce qui concerne ce tableau, le jeu avec les ombres exigeait une relation constante entre les deux interprètes. C'était presque un jeu de casse-tête, mon mouvement devant s'articuler et compléter celui d'Ivanie et vice-versa. Nous avons ainsi cherché des gestes complémentaires faisant référence aux animaux de la terre, de l'eau et de l'air.

4.2.3. Vers un *brouillage* des langages artistiques

Le corps qui entre dans le hamac veut se trouver *entre* les langages du cirque, du théâtre et de la danse. Dans ce tableau, et dans tous les autres, le geste et/ou la parole, le mouvement dansé et la prouesse acrobatique sont « brouillés » afin de trouver une qualité expressive qui sert la scène. Dumont (2011) affirme qu'une des caractéristiques du cirque nommé « contemporain » est que « les acrobates naviguent entre la recherche d'un mouvement de plus en plus dansé et l'affirmation de ce qui constitue la base du vocabulaire acrobatique, la figure, relevant plutôt de la mise en jeu d'une corporéité sportive » (p. 5). De surcroît, elle définit la corporéité acrobatique *entre* ces deux moments, en conséquence « la préparation qui fait

basculer l'acrobate dans la l'exécution d'une figure [...] est justement le temps de la différence entre le geste expressif et le geste athlétique » (p. 5). Or, à partir de la compréhension du domaine de l'*entre*, déjà exposé dans cette thèse à partir du concept de l'interartistique, il n'est pas possible de naviguer entre les corporéités et les langages artistiques. Il ne s'agit pas d'un passage de corporéités, mais d'un territoire où les corporéités cohabitent, se « brouillent » et explorent tant leurs affinités que leurs écarts. De cette façon, cette recherche-crédation souhaite trouver une qualité expressive « brouillée » propre au corps-acrobate.

Bien que la recherche de Dumont (Ibid.) se limite à la danse et au cirque, elle nomme les interprètes de « l'entre-deux », ceux qui passent d'une pratique à l'autre ou même d'une œuvre à l'autre. En d'autres mots, ce qui va caractériser ces interprètes « est la possibilité de superposer plusieurs corporéités dans le même corps » (p.5). Encore une fois, la notion de corps-acrobate ne se lie pas à l'idée de superpositions de corporéité, mais de « brouillage ». De cette façon, ce lieu fait émerger des qualités expressives particulières issues de l'expérience créative. La recherche vers cette notion de brouillage demeure concrète dans ce tableau et traverse toute la création. Dumont (Ibid.), pour expliciter les superpositions de corporéités, nous parle du transfert du geste acrobatique dans le geste dansé qui n'est pas dans le domaine de l'*inter* du corps-acrobate, car il n'est pas possible de faire de transferts dans un corps « brouillé » par les langages artistiques de la scène. La condition du *brouillage* en lien à la notion de l'interartistique, implique un effacement des frontières entre les langages artistiques et leur mise en relation. La nouvelle qualité expressive qui en émerge n'appartient ni au cirque ni au théâtre ni à la danse. Si tel est le cas, mon corps dans ce tableau et dans toute la création veut habiter ce lieu de l'interartistique où les transferts, les navigations et les superpositions ne sont pas possibles. Pour cela, la dynamique de métamorphose infinie, le jeu de tissage et de dé tissage du temps, le défi de la gravité et les pulsions affectives typiques de la corporéité dansante, en

articulation avec les principes expressifs meyerholdiens, les techniques acrobatiques et le scénario de la création sont des clés pour la compréhension de la recherche vers une qualité expressive « brouillée » pour le corps-acrobate.

Durant la préparation de ma chute⁶⁹, Ivania ouvre le grand tissu et le public peut finalement voir ce qui se passe à l'intérieur du tipi. Pour cette chute, nous passons au prochain tableau, nous changeons de point de vue et l'univers scénique change. Finalement, la chute du hamac nous amène à un autre état de jeu, plus quotidien, encore plus détendu, où il fait chaud, où le temps passe et où les relations prennent toujours plus d'importance.

3.3. Paresse / *Nhejoporã*

Dans le scénario original de De Paula, il y a deux tableaux différents qui s'appellent « Paresse » et « *Nhejoporã*, le chasseur orgueilleux ». Lors de mon séjour chez les *Pataxós* au Brésil, je me suis rendu compte que l'humour est très présent chez les peuples autochtones. J'ai entendu constamment des blagues, surtout quand nous nous réunissons autour du feu tous les soirs. Après mon séjour, en tenant compte de ce que j'ai vécu, j'ai demandé au dramaturge d'écrire un tableau sur une histoire comique en tenant compte de l'univers mythique des cultures autochtones. De Paula nous a envoyé un texte qui racontait l'histoire de *Nhejoporã*.

Loin d'être un état feignant, la paresse dans ce tableau suggère un état de contemplation, de discussions, de farniente. Quelques souvenirs marquants de mon séjour chez les *Pataxós* comme se donner du temps à soi-même, la production

⁶⁹ Pour voir cette chute, voir la vidéo de la création entre 0:10:32 et 0:10:54 à l'Annexe H.

d'artisanat, le jeu sont directement liés avec l'humour. Les blagues ont un côté sexuel très fort : tout est lié à l'anus, au pénis, au vagin, etc. L'histoire de *Nhejorporã* renvoie à ce type d'humour : un humour qui évoque la capacité de rire de soi-même; un humour qui a deux héros à la fois opposés et complémentaires, *Nhejorporã* et *Po-Ngúi*. Le scénario divise l'histoire en deux parties. Nous avons décidé que chacun des interprètes raconterait une partie de l'histoire.

Clastres (1974) se consacre à analyser le sens du rire chez les peuples autochtones de l'Amazonie. Selon lui, les mythes peuvent faire appel à une intention comique ayant la fonction évidente d'amuser les auditeurs et de provoquer leur hilarité. Chez les cultures autochtones, les mythes peuvent « à la fois parler de choses graves et faire rire ceux qui l'écoutent » (p. 111). L'auteur ajoute ainsi que les autochtones savent disposer de moments de détente et le sens du ridicule les fait se moquer de leurs propres craintes. Ces peuples « confient à leurs mythes la charge de distraire les hommes, en dé-dramatisant, en quelque sorte, leur existence » (p. 112). En fait, les figures qui inspirent respect, crainte et admiration peuvent devenir dans le mythe des êtres grotesques et des sujets de rire. Finalement, on reconnaît dans le mythe l'intention de dérision, car ils démystifient symboliquement par le rire, la crainte et le respect des figures comme le chaman. Cette idée a été renforcée lors de la rencontre avec l'anthropologue Laurent Jérôme qui nous a expliqué que chez ces cultures, il ne s'agit pas de rire de l'autre, mais de soi-même. Dans ce contexte, ils rient de leur propre tragédie, pas de la tragédie de l'autre. C'est cette idée que nous avons explorée lors du jeu scénique de ce tableau où la narration a une place prépondérante.



Figures 3.1–3.2 Photographies du tableau « Paresse / *Nhejouporã* » de *Mythe-jeux de refus* (crédits : Helena Vallès)

3.3.1. Le mouvement technique et le mouvement expressif dans le hamac aérien

Pour ce tableau, nous continuons à utiliser le hamac comme support pour le jeu scénique. Cette fois-ci, contrairement à la scène précédente, le hamac représente l'élément concret de mon souvenir des *Pataxós*. Au début de la recherche de mouvements pour ce tableau, j'étais très limité techniquement parce que je ne connaissais pas les figures sur cet agrès. J'ai donc commencé une recherche technique acrobatique avec le hamac, pouvant renvoyer à l'état du tableau « Paresse » avec l'aide d'Éliane Domanski, entraîneuse de l'École Nationale de Cirque de Montréal.

En tant qu'interprète, ce tableau me pose plusieurs défis, comme celui de conjuguer les mouvements dynamiques à la qualité de mouvement associé qui renvoie à l'idée de la paresse suggérée par le tableau. Ainsi, je prends mon temps lors des préparations des figures, je joue dans chaque position que je prends où je passe et je m'inspire de mes souvenirs de la communauté autochtone au Brésil : les piqures d'insectes, le sable par terre, les oiseaux qui s'envolent. Cela m'aide à évoquer le lieu où je suis. Le jeu scénique de ce tableau est directement lié à mes expériences chez le peuple *Pataxós*. Je me rappelle que, lors de mon séjour, les enfants passaient leur temps à jouer sur leur hamac. Partant de ce fait, j'ai tenté d'établir une relation de jeu et de plaisir avec le hamac à travers les sensations de chutes qu'elle me provoque. La prouesse, à l'opposé, est également mise en évidence dans ce tableau en fonction de ma relation avec Ivania et des images du scénario. Du point de vue de l'analyse, nous voici de nouveau dans ce lieu d'intercorporité suggéré par Michel Bernard.

Malgré la recherche d'une qualité de mouvement initiée par l'état de « paresse », le corps doit être engagé dans la technique acrobatique, laquelle exige un intense travail musculaire. Entre autres choses, le premier mouvement que je fais dans ce tableau

« planche frontale – pirouette »⁷⁰ est très risqué et met le corps en danger : s'il y a une petite erreur technique, je peux rater la figure. J'ai dû porter attention aux mouvements du hamac, car puisqu'il s'agit d'une nouvelle discipline pour moi, le risque d'une grave blessure était très élevé.

3.3.2. L'incorporation technique au hamac aérien

Durant la période intense du processus de création, j'ai décidé d'adapter mon mode de vie afin d'atteindre un rendement maximum : j'ai changé mon alimentation, ma routine et mes habitudes pour mieux gérer la charge de travail à réaliser quotidiennement. À vrai dire, le cirque soumet les artistes à une discipline du corps très stricte afin qu'ils développent une forte résistance physique et la dextérité nécessaire. Ainsi, « le corps, en affichant une somme de techniques corporelles toujours plus grande, expose alors un pouvoir de formation, de déformation du corps 'instrumentalisé' dans le but d'obtenir un résultat toujours plus extraordinaire » (p.53). Tout ce travail, conçu par l'investissement absolu du corps, est pratiqué non seulement durant la formation de chaque artiste, mais demeure une réalité vécue durant la carrière professionnelle. Ainsi me suis-je entièrement soumis pendant le processus à un entraînement rigoureux, adaptant ma vie en fonction de ce contexte.

Comme le souligne Andrieu (2012), c'est la répétition d'une même pratique corporelle qui spécialise le corps : ceci est la condition des savoirs liés à l'expérience physique. Lorsque je m'engage à incorporer la technique du hamac par l'entraînement, mon « schéma corporel produit inconsciemment des gestes pour agir automatiquement dans un savoir incarné, immédiatement disponible et adapté à

⁷⁰ Pour voir cette figure, voir la vidéo de la création 0:11:14, Annexe H.

l'exercice habituel du corps » (p. 12). La pratique acrobatique et, particulièrement dans ce contexte, la technique du hamac, continue à modifier au fur et à mesure mon identité par une adaptation de la posture aux nouveaux schémas. Cela provoque l'immersion du corps dans un nouveau soi, donc un nouveau schéma, qui modifie l'image de mon corps par la nouvelle motricité apprise lors des ajustements à l'acrobatie pratiquée dans l'agrès circassien.

Il est important de dire que, durant la recherche technique de mouvements pour ce tableau, j'ai eu une blessure à la jambe gauche en raison de la répétition des mouvements. Cela a beaucoup limité ma performance durant le travail créatif pendant un certain moment. Mon attention était sur ma jambe et sur la possibilité d'aggraver ma blessure, il m'était donc difficile de me concentrer sur la recherche en studio.

Selon Perrin (2004), une erreur provoquée par les pertes d'équilibre ou de figure dans les disciplines acrobatiques circassiennes, par exemple, peut causer des traumatismes graves à l'artiste. Plusieurs facteurs qui engendrent les traumatismes sont liés à la perturbation de la performance, par exemple, l'environnement (public et éclairage), la fatigue, les lésions cutanées qui peuvent modifier la perception ainsi que les traumatismes musculaires, articulaires, tendineux et ligamentaires qui altèrent l'équilibre. Un autre élément qui, selon l'auteur, joue sur la performance de l'acrobate est l'équilibre psychologique, la peur d'exécuter le mouvement pouvant conduire à rater la figure. Pour supprimer certains facteurs de risque, la charge de travail et d'entraînement doit aussi être dosée, mais les conditions que vivent souvent les artistes ne permettent pas une quantité de travail modérée; l'objectif majeur étant la scène et les représentations. L'artiste qui travaille dans un contexte de performance de haut niveau est toujours exposé au risque d'une lésion; c'est pourquoi la qualité de l'échauffement et de la technique d'entraînement utilisée sont des facteurs fondamentaux pour la prévention. Par contre, comme notre corps est habitué à la

douleur, le risque de s'infliger une lésion grave est très élevé. Ainsi, les blessures jouent un double rôle chez les artistes de cirque : elles sont un empêchement et un problème, mais aussi un cadeau et un maître. Elles nous reconnectent avec notre corps, par le fait qu'elles nous obligent à l'autoanalyse. « La blessure peut donc amener à accorder une attention toute particulière à la profondeur du corps en faisant l'analyse de ses mouvements et de ses affects » (Andrieu, 2014). Nous pouvons donc développer une sensibilité plus aigüe par l'écoute corporelle.

3.3.3. Le corps en acte et en relation : technique acrobatique, narration et jeu

Une fois que les prouesses furent incorporées à l'entraînement, j'ai effectué un travail constant de désautomatisation de la technique acquise en fonction du jeu scénique. Ce travail perpétuel d'adaptation de mon schéma corporel et de perception de mon corps m'a permis d'établir d'autres qualités expressives afin de réaliser le jeu scénique entre Ivania et moi. En fonction de ce processus, je me rapproche de l'idée que l'expérience créative n'engendre pas « une inversion du schéma corporel, mais sa progressive adaptation à une nouvelle acceptation de soi dans une échelle esthésiologique inédite » (Ibid., p.15).

Cela se fait en raison du processus d'interaction entre le corps et le monde. Selon Andrieu (2010), encore, cette constitution du corps à travers l'interaction de sa matière avec son environnement est particulière. Ainsi, les possibilités de la matière corporelle détectent le processus d'incorporation conformément à son état de son développement. Autrement dit, la relation avec différents mondes (social, culturel, politique, etc.) et les manières d'agir dans un contexte de création artistique (le cas de cette recherche-crédation) avec les autres et avec les objets sont graduellement incorporées par le corps. Dans ce processus d'incorporation, notamment lors des

rappports avec le matériau qui émerge du studio de création, l'artiste s'approprié ces relations tout en se transformant sans cesse, « car l'interaction avec le monde repose sur un empiétement du corps dans le monde et sur une incorporation du monde » (p. 11). Dans ce contexte, les rappports avec l'environnement corporel établissent une interactivité des fonctions neurocognitives avec nos possibilités d'actions. Merleau-Ponty (2002) renforce cette hypothèse par son analyse de la connexion entre la perception et la motricité qui atteste que « percevoir, c'est s'orienter vers une chose, la viser. Agir, c'est mettre dans un mouvement une intention douée d'un sens (...) [ainsi] il n'y a pas de différence entre mouvoir son corps et le percevoir » (p. 61).

Si nous analysons l'incorporation de la parole dans le processus d'investigation du présent tableau, nous comprenons que le fait de raconter l'histoire de *Nhejoporã* est un élément majeur de la composition du tableau, car elle veut s'articuler aux actions physiques du jeu scénique. Elle est aussi devenue un point fort de connexion entre Ivania, le public et moi. Le fait de percevoir et de raconter cette histoire nous oblige à être en relation à travers l'écoute et la parole, l'action et la réaction. La parole prend ici un sens très important de relation et de liaison entre les éléments scéniques. Parallèlement, le jeu des interprètes, les éclairages et le décor sont les matériaux qui incarnent le sens poétique du tableau. La question que je me posais était : comment raconter l'histoire de *Nhejoporã* et établir le jeu scénique avec Ivania à partir des images que le scénario offre? Il me fallait d'abord me reconnecter avec la notion d'humour que j'avais expérimentée lors de mon séjour dans la communauté des *Pataxós* pour l'explorer dans le tableau : il n'y avait ni gêne ni pudeur de la part des autochtones.

D'un autre côté, l'histoire de *Nhejoporã* est aussi racontée au public. Elle ne se referme pas sur Ivania et moi. Nous voulions ainsi inclure le public dans notre histoire de la même manière que les *Pataxós* nous ont inclus dans leur quotidien. Je

me rappelle les *Pataxós* voulaient connaître notre personnalité et notre naïveté, voulaient savoir si nous riions avec eux, de la même chose qu'eux. De cette façon, nous pouvions être accueillis dans la communauté. Dès que nous avons compris cela, nous avons pu mieux établir le jeu avec le public et entre nous sur la scène.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, la relation et l'écoute du jeu scénique entre Ivania et moi transparaisaient aussi à travers les situations que nous avons vécues à la communauté. Ainsi, je me suis rappelé le frère de Twry Pataxó, la femme qui nous hébergeait à la communauté, qui ne voulait pas raconter des blagues au départ, mais qui, à la fin, volait les *punchs* des blagues de Twry. J'ai incorporé cette dynamique de relation au tableau. Pendant qu'Ivania racontait l'histoire de *Nhejourporã*, j'attendais les moments précis de son *punch* et je les dévoilais avant. En fait, l'écoute de l'autre et la relation entre nous deux étaient fondamentales pour que le jeu scénique fonctionne. D'autre part, un autre défi s'est présenté : il a fallu que j'articule ce jeu à la performance du corps acrobatique. Or je souhaitais que les motivations pour les mouvements acrobatiques surgissent de la relation que j'établissais avec Ivania à travers les paroles du scénario et mes souvenirs de l'expérience avec les *Pataxós*. Il s'agissait donc de trouver cet espace où les corporéités se brouillent pour identifier ce qui allait servir à la scène.

Dans la deuxième partie de *Nhejourporã*, je raconte l'histoire en mettant en relation l'acrobatie, le geste et la parole. Dans cette dynamique, l'*otkaz* peut être présent dans les gestes acrobatiques, parfois de façon imperceptible et parfois de façon plus évidente. Pour exécuter la pirouette, par exemple, je cherche exactement, juste avant de la faire, le sens contraire du mouvement afin d'avoir l'élan nécessaire pour accomplir la figure. Aussi, la manière dont j'ai composé la cellule de mouvement n'illustre pas les actions du texte ni les paroles. C'est plutôt à travers la relation avec Ivania que je me connecte corporellement afin de rechercher une qualité expressive

qui émergerait du jeu scénique. Par ailleurs, si je me concentre uniquement sur la figure acrobatique lorsque je suis sur le hamac (car elle représente un risque concret), je sens que les mouvements perdent leur valeur expressive. Durant tout le travail de composition de ce tableau, la mise en relation entre les éléments décrits ci-dessus nous a demandé un long travail de recherche qui a pris beaucoup de temps d'expérimentation. C'était un grand travail d'être à la fois à l'écoute l'un de l'autre et à la fois présent au risque acrobatique.

Il s'agit ici du corps agissant, c'est-à-dire du corps en acte et en relation. Selon Andrieu (2010), tout ce qui est à l'extérieur du corps est un monde guidé par l'action corporelle, ce qui lui accorde « un sens cérébré en faisant de lui son environnement » (p. 14). Ce sont les sensations qui sont utilisées comme intermédiaire du rapport corps-monde « en important dans le corps cérébrant les informations par les capteurs sensoriels » (p. 14). Dans ce contexte, l'auteur affirme que « le corps en acte n'est ni spontané ni intuitif » (p. 17), vu que l'action d'agir se qualifie par son efficacité, par son adéquation pratique concrète à un moment donné. L'agir est alors une réalisation, une mise en œuvre et il est, comme nous dit Arendt (1961), étroitement apparenté à la parole. C'est par l'agir et le parler que les êtres humains font voir ce qu'ils sont, leurs identités personnelles et qu'ainsi, ils surgissent dans le monde humain. Il s'agit de la qualité de révélation du sujet. Selon Arendt (Ibid.), et que j'aimerais souligner ici, « cette qualité de révélation de la parole et de l'action est en évidence lorsque l'on est *avec* autrui ni pour ni contre – c'est-à-dire dans l'unité humaine pure et simple » (p. 236). Cette unité s'affirme par l'expérience créative à travers les rapports construits par Ivania et moi, par le biais des actions et de la parole comme conditions du jeu scénique.

Pour conclure, j'aimerais dévoiler un problème qui, à mon avis, rend ce tableau fragile du point de vue de la mise en scène. Je ne suis pas certain que ce tableau soit

bien placé du point de vue dramaturgique. Il est placé au début de *Mythe-jeux de refus* en raison de l'utilisation du hamac, car stratégiquement, afin d'éviter les manipulations constantes du gréage, nous avons rassemblé les tableaux en fonction des agrès circassiens, qui est le cas de « Terre / Ciel » et « Paresse / *Nhejouporã* » qui utilisent tous deux le hamac. Or, un tel choix entrave l'évolution dramaturgique de *Mythe-jeux de refus*.

À la fin du tableau, je remonte vers la passerelle au plafond du théâtre. Marcus, le gréeur, m'aide à faire une transition technique délicate : je passe à travers le rail qui tient le décor pour aller à la passerelle; ensuite, il faut faire un nœud au tissu acrobatique qui est accroché sur un deuxième point. Mes muscles sont fatigués. Je récupère des deux tableaux qui viennent de se terminer où j'étais accroché sur le hamac. Pendant cette transition, le rythme du tambour énonce le prochain tableau. Marcus manipule le décor, le tipi s'élève et dégage l'espace sur scène. Ivania entre. Elle est enceinte. Après avoir placé du tissu autour de ma taille, j'attends le moment précis pour lancer le reste du tissu du ciel vers la terre. Je quitte la passerelle, je suis accroché au tissu, je prends alors le point de vue de l'oiseau.

3.4. L'arbre et la tortue

Ce tableau est inspiré du mythe de création des peuples Mohawks du Canada. Il m'a été raconté par la danseuse Barbara Diabo lors d'un échange en novembre 2015. Le mythe raconte qu'une femme enceinte, qui vécut dans le ciel, tomba un jour dans le trou d'un arbre à l'envers. Un oiseau vint la prendre par son dos et la déposa sur le dos d'une tortue. Elle demanda alors du sable aux animaux marins, dansa et, ainsi, créa le monde sur le dos de la tortue. La femme enceinte accoucha de son enfant et, de cette façon, peupla le monde. Selon le peuple Mohawk, c'est pour cette raison que

l'Amérique du Nord a la forme d'une tortue. C'est à partir de ce mythe que De Paula a écrit le tableau qu'il a nommé de « L'arbre et la tortue ».



Figures 4.1–4.2 Photographies du tableau « L'arbre et la tortue » de *Mythe-jeux de refus* (crédits : Helena Vallès)

3.4.1. Vers le discours du corps

Nous avons le défi de raconter cette histoire exclusivement à partir du mouvement. Il s'agit d'un tableau qui dévoile essentiellement la question du féminin ; cette femme donne vie et crée le monde. Pour la composition, nous avons choisi les principaux verbes d'action qui apparaissaient dans le texte de De Paula et, ensuite, les avons transformés en mouvement, en geste et en danse. Nous avons choisi de ne pas utiliser la parole, car ce mythe nous renvoyait au mouvement dansé, au geste et aux actions. Nous nous sommes posé la question sur la manière d'interpréter ce mythe uniquement par le mouvement. Nous avons d'abord divisé le tableau en plusieurs parties : la chute de la femme; les oiseaux qui arrivent; l'atterrissage sur la tortue; les animaux marins qui vont chercher du sable; la danse de la création; la femme qui accouche et ses enfants qui dansent. À partir de cela, un autre défi a surgi : comment les images du mythe, qui ne suivent pas de logiques, peuvent-elles être racontées à travers le mouvement? Nous avons fait plusieurs jeux d'improvisation durant le processus de création et petit à petit, nous avons pu fixer les cellules chorégraphiques pour ce tableau.

J'ai choisi d'utiliser le tissu acrobatique⁷¹ auquel j'ai pu donner un sens symbolique : le tissu est l'arbre où la femme tombe et où l'oiseau descend pour trouver la femme. Durant le déroulement du tableau, le tissu acrobatique prend une nouvelle signification et devient le sable que la femme utilise pour créer le monde. En tant qu'interprète, nous voulions transformer les images et les actions concrètes offertes par le scénario en actions scéniques et en mouvement dansé : comment Ivania à partir de sa danse et de la relation avec le tissu acrobatique peut-elle rendre concrète la chute de la femme dans l'arbre? Comment l'oiseau arrive-t-il du ciel pour la sauver?

⁷¹ Il s'agit d'un tissu de haute résistance plié en deux morceaux, mais qui est attaché au milieu. Ses extrémités sont libres et touchent le sol.

Comment la tortue peut-elle se rendre visible? À la fin du tableau, quelle est ma relation avec la femme lors de la danse de création?

La chercheuse brésilienne Jussara Sobreira Amaral Setenta (2008) présente une étude permettant de comprendre la relation à partir du corps qui danse et de la construction du discours du corps. Elle affirme que la danse met sur la scène des corps en mouvement qui produisent des significations et qui établissent différents moyens d'énonciation et de perception. Le corps sur scène doit trouver les moyens d'organisation des idées et les exposer en fonction des besoins scéniques; en conséquence, l'acte de créer et d'énoncer produit des corps spécifiques à chaque énoncé. Ainsi je reconnais, pour ce tableau, que l'organisation de la danse dans un corps peut être comprise comme une sorte de parole de ce corps. Il fallait alors rendre concret le discours du mythe sur la scène par le corps lui-même. Ivanie et moi avons cherché les moyens de « dire », soit de créer le discours en accord avec ce qu'il est en train de dire, ce que l'auteure nomme le « faire-dire » [Notre-traduction] (p. 17). Selon Setenta (Ibid.), c'est parce que le corps est producteur de questions qu'il faut examiner la manière dont les questionnements du corps sont résolus, et ce dans le corps lui-même. Dans ce contexte, les actions performatives choisies pour la composition de ce tableau ont établi des relations communicationnelles.

D'un autre côté, Ivanie et moi avons pensé que les éclairages pourraient pour nous être utiles à raconter ce mythe, notamment en créant l'impression de la chute de la femme et en rendant visible le dos de la tortue sur scène. En plus des paroles du scénario, le point de départ pour la création de ce tableau a été les choix musicaux. Nous avons choisi le chant de la tortue et la chanson d'honneur chantée uniquement par les femmes. Le tambour qui symbolise le cœur de la Terre-Mère pour les Premières Nations a été déterminant pour la composition chorégraphique du tableau.

La danse d'Ivanie était construite dans un rapport direct avec le rythme du tambour de la chanson.

3.4.2. Les multiples points de vue de l'interprétation : l'oiseau, l'animal marin et l'enfant qui peuple la terre

Pour la création de ce tableau, Ivanie incarne cette femme qui tombe dans l'arbre à l'envers et, moi, je prends le point de vue des animaux et des êtres qui sont en relation avec cette femme. Dans le même tableau, je suis l'oiseau, l'animal marin et l'humain qui danse et aide la femme à la création du monde. D'abord, j'établis la relation avec Ivanie et les actions que nous devons faire concrètement. Ensuite, je donne vie à chaque geste de l'animal, je dois trouver l'expression dans chaque peau que j'incorpore, découvrir le vocabulaire gestuel de chaque animal. Par exemple, concernant l'oiseau qui s'envole et descend par le tissu : comment trouver l'expression de cet animal à partir de mon corps en suspension ? Il s'agissait d'inverser la perspective du corps, de m'ouvrir à une autre logique pour regarder le monde.

Viveiros de Castro (1996) nous rappelle que les sociétés autochtones reconnaissent les animaux comme des personnes. Ainsi, ils attribuent aux non-humains les capacités d'intentionnalités conscientes qui définissent la position de sujet. Ce sont donc des sujets qui possèdent une âme, et avoir une âme veut dire être capable d'avoir un point de vue. L'être qui a un point de vue occupe donc la position de sujet. Selon le « *perspectivisme amérindien* », le point de vue crée le sujet et le sujet est activé par le point de vue. Ce dernier est dans le corps et les différences entre toutes les espèces sont données par les spécificités du corps ; c'est pourquoi « les animaux voient certaines choses du monde de la même manière que nous, humains, même si

leurs corps sont différents du nôtre » [Notre traduction] (p. 128). L'auteur ne parle pas tant de l'aspect physiologique du corps, mais plutôt des affects ou des capacités qui donnent la singularité de chaque espèce de corps (ce qu'il mange; la façon dont il bouge; où il habite, etc.). Nous pouvons dire que cette notion s'approche du concept de corporéité de Michel Bernard, vu que, selon Viveiros de Castro (Ibid.), le corps « n'est pas synonyme de physiologie distinctive ou de morphologie fixe; il est un ensemble d'affectations ou de moyens d'être qui constituent un habitus (...) le corps en tant qu'un faisceau d'affects et de capacités, et qui est l'origine des perspectives » [Notre traduction] (p. 128).

Dans ce contexte, j'ai investi le travail de composition physique à partir de l'aigle que j'avais appris du *kenpo* : le regard, la construction du corps de l'aigle (les bras sont les ailes et la main devient la tête de l'aigle) et, surtout, la recherche de l'attitude de l'animal dans le corps. Pour donner au tissu aérien l'impression de s'envoler, j'ai cherché une figure acrobatique qui me permettrait d'avoir les bras et les jambes libres tout en descendant vers la femme. Dans cette condition, il me fallait découvrir l'attitude de l'oiseau qui regarde la femme et qui va la chercher sur son dos. D'ailleurs, je sentais qu'être en relation avec Ivania et avoir un objectif dans mon corps par rapport au jeu théâtral – il faut sauver la femme qui tombe – m'aidaient à la recherche de la corporéité de cet animal.

En ce qui concerne le travail technique acrobatique dans ce tableau, j'ai essayé d'articuler la corporéité de l'aigle du *kenpo* à la figure sur le tissu. Pour bien accomplir cette conjugaison, je devais trouver les bons points d'appui sur le tissu. Il me fallait ainsi mieux maîtriser la technique acrobatique afin de savoir ce qui serait nécessaire pour que le mouvement soit techniquement bien fait et réussir à jouer l'aigle. Je m'inspirais des images des oiseaux pour incorporer son comportement et créer ma partition chorégraphique: l'oiseau qui regarde, l'oiseau qui vole, l'oiseau qui

porte la femme dans son dos, l'oiseau qui cherche la tortue, l'oiseau qui dépose la femme par terre et qui attend que la femme le remercie pour partir.

Ma prochaine apparition sur scène est le passage d'un oiseau à un animal marin qui doit donner le sable à la femme. Je rentre sur scène, je le lui donne, je pars. Je traverse la scène tranquillement. J'ai essayé de trouver un corps pour l'animal marin à partir des reptiles qui sont capables de nager et de marcher sur la terre. À partir des jeux d'improvisation, j'ai cherché le corps de ce reptile apportant le sable à la femme. Retrouver la corporéité des animaux pour le jeu scénique demande une autre logique que celle des humains. La beauté, mais aussi la difficulté, de travailler avec les animaux est d'incarner leurs points de vue par nos corps. Nous incarnons différents animaux, ce qui signifie d'adopter de multiples points de vue dans un très court laps de temps. Nous n'avions pas le temps d'entrer dans la psychologie des animaux. Il s'agit ici d'incarner les animaux à partir de leurs points de vue, travail qui demande un engagement du corps.

Le travail avec les animaux a été un défi pour le processus créatif. La recherche du corps de l'animal s'exprime par la relation avec le monde externe et avec l'autre à travers sa corporéité. C'est cette perspective de rapport avec le monde que j'ai dû incorporer dans ce processus créatif. L'observation était le moteur pour cette recherche et, comme nous rappelle Süsskind (2014), il ne s'agit pas de réduire les animaux à la condition d'objet, mais au contraire, de récupérer l'expérience de l'animal à travers la réciprocité du regard. Autrement dit, la question centrale est de préserver la puissance d'altérité et, ainsi, de considérer que les animaux ont aussi leur propre point de vue du monde dans leur environnement. Finalement, ce n'est pas la forme de l'animal le plus important, mais la possibilité de trouver son état, s'incorporer l'esprit de l'animal. Je devais donc, sur scène, me connecter

concrètement avec Ivanie et avec les éléments scéniques afin de développer le jeu de l'animal marin.

En fin de compte, lors de ma troisième entrée dans ce tableau, je suis devenu la créature de la femme, je représente son enfant et je reviens alors comme la personne qui peuple la terre créée par la femme. Je suis en connexion directe avec Ivanie, avec la terre et avec le maraca⁷². Je joue le maraca pour la femme, pour célébrer la création. Selon Barbara Diabo, dans les rassemblements autochtones, ce sont seulement les femmes qui dansent la chanson qui a été choisie pour ce tableau. Par respect, les hommes accompagnent. Dans ce contexte, nous avons choisi une danse plus connectée avec la terre à partir de gestes plus petits que ceux de la femme en m'accompagnant du maraca. Ivanie m'a aidé à chorégraphier cette partie du tableau par des pas de la danse *Pow-wow*. D'ailleurs, Jeff a aussi travaillé avec nous pour décider de la fin du tableau. Nous avons essayé de matérialiser le nord et le sud sur la scène, qui sont connectés par la relation entre Ivanie et moi.

Selon Bernard (2001b), cette relation avec l'autre fonde un rapport à l'altérité « matrice qui régit le fonctionnement de notre corporéité même puisqu'elle innerve et détermine son processus sensoriel et moteur » (p. 8). Pour l'auteur, l'altérité signifie la relation entre un phénomène perçu et ma façon de le percevoir comme différent et extérieur à ma propre corporéité et à la globalité de mon environnement. Autrement dit, « on peut dire qu'elle s'offre nécessairement comme la conséquence ou l'effet d'un processus de différenciation qui travaille non seulement la totalité du monde vivant et matériel, mais plus radicalement la temporalité qui les habite et les affecte » (p. 8). Dans ce contexte, je peux dire que ce travail à partir des animaux s'est fondé dans les rapports de la corporéité dansante à partir de la dynamique de métamorphose

⁷² Le maraca est un instrument de percussion autochtone notamment du sud de l'Amérique. Il est constitué d'une coque remplie de grains qui est fixée au bout d'un manche.

indéfinie, du jeu de temporalité et de la pulsion autoaffective. C'est sur l'acte créateur que « cette altérité prend sa source dans celle qui régit la production du mouvement, c'est à dire plus particulièrement les postures, les gestes et les expressions » (p. 22). Dans ce cas, la corporéité de l'interprète s'engage dans une simulation, « une projection immanente de fictions qui confèrent à chaque objet perçu un dessin et une charge imaginaire » dont l'interprète est à la fois l'agent et le producteur. En fait, la corporéité de l'interprète « devient alors l'effigie de l'altérité insurmontable du travail de simulation qu'effectue sa sensorialité » (p. 23).

3.5. *Yākoana* et le rêve

La poudre de *Yākoana* est un puissant hallucinogène naturel qui est soufflé dans les nez des plus jeunes par les anciens et qui donne accès au monde des esprits, selon ce qu'Albert et Kopenawa (2010) décrivent dans leur livre *La chute du ciel : paroles d'un chaman yanomami*. Inspiré de cette œuvre, De Paula a écrit ce tableau où se retrouvent la figure du chaman, le monde des esprits, les animaux, les êtres et les choses. Le dramaturge suggère plusieurs images hors des normes du réel qui nous ont inspirées pour créer la gestuelle de ce tableau.

En outre, le choix de la musique était fondamental pour guider la création de ce tableau; dès le début des improvisations, nous avons travaillé avec les chants chamaniques du peuple Yanomami au Brésil. Il s'agit de sons, de paroles et de chants sans aucun instrument. Les chants chamaniques que nous avons choisis pour ce tableau évoquent à la base une sensation étrange et bizarre, un état de transe. Nous avons choisi le tissu acrobatique qui crée le lien entre le monde réel et le monde onirique. En même temps, c'est par cet agrès qu'Ivanie et moi restons littéralement connectés. Par ailleurs, en raison de l'écriture scénique, il était plus pratique de garder

le même outil acrobatique sur scène puisque nous n'avions pas besoin de manipulation et de changement de la part du créateur.

3.5.1. La connexion entre les interprètes et l'état de jeu

Après quelques improvisations libres, j'ai établi une séquence de mouvements avec mon tissu acrobatique que j'ai divisée par sections : recevoir la *Yākoana*; accéder au monde des rêves; parler au serpent; devenir chaman; parler à la rivière; reconnecter avec la terre; redevenir chaman. J'ai réalisé cet exercice avec la chanson chamannique afin de me sentir inspiré pour mon interprétation. Dès la première fois que je l'ai présentée au studio, j'ai senti que la musique supportait mon jeu, tant pour l'espace que pour la temporalité du rêve. Jeff m'a confirmé qu'il a été transporté dans un autre temps, lorsque je le lui ai montré ce que j'avais préparé. Pour faire suite à cette séquence, il fallait rencontrer Ivania et découvrir la relation entre nous deux. Pour la composition de tableau, nous avons cherché la dualité : chaman – esprit, animal – chaman, le sujet – le monde. Je ne peux pas exister sans elle et elle ne peut pas exister sans moi sur la scène. À partir de la recherche chorégraphique avec le tissu dans le sol et dans les airs nous nous métamorphosons et nous restons connectés.

En lisant le dossier du spectacle *Recusa* de la Cie. *Balagan* au Brésil dans la Revue *Sala Preta*, j'ai trouvé des pistes qui m'ont aidé à réfléchir le jeu scénique qu'Ivania et moi cherchions durant le processus de création. Antunes et Okamoto (2013), les comédiens du spectacle, affirment qu'un levier de la création de *Recusa* était d'être en jeu permanent. Pour eux, il n'était pas intéressant que l'acteur donne une image fermée et définie du personnage, au contraire ce qu'ils cherchaient était l'ouverture constante à l'« autre » [Notre traduction] (p.147). Les acteurs ne cherchaient jamais à cristalliser le jeu. Ils souhaitaient plutôt déployer la relation dans une possibilité

infinie de transformations, à la fois processuelles et ininterrompues.. Dans le même dossier de *Recusa*, nous retrouvons aussi l'article de Silva (2013) qui déclare que l'idée d'altérité se réalise à travers un processus impliquant de reconnaître l'autre, de s'habiller de la peau de l'autre et, ainsi, de devenir l'autre, d'avoir l'autre à l'intérieur de soi. Dans ce contexte, « il s'agit de mettre en résonance interne deux points de vue complètement hétérogènes » [Notre traduction] (Viveiros de Castro, 2002). C'est ce qui nous visions pour le jeu scénique entre Ivania et moi.

Pour le début du tableau, nous sommes derrière un tissu et le manipulons afin d'évoquer l'inconfort et la sensation d'être coincé éprouvés avant de recevoir le *Yäkoana*. Après l'avoir reçu, je monte sur le tissu acrobatique et Ivania joue avec le tissu, cherchant à évoquer d'autres images proposées par le scénario à l'exemple de la figure du serpent et du monde des esprits. Il nous faut s'accrocher au moment présent et savoir où nous sommes dans l'espace. Il nous faut également être très présents l'un à l'autre et être précis à chaque mouvement, car une erreur peut provoquer un accident. La recherche du jeu de métamorphose est constante ; nous sommes de plus très interdépendants l'un à l'autre tout étant en relation duale par le tissu acrobatique. Les nœuds sur le tissu sont très importants afin que je puisse accomplir mes figures. Je dois toujours avoir concrètement mes points d'appui et Ivania doit être toujours très précise lors de ses manipulations.



Figures 5.1–5.2 Photographies du tableau « *Yākoana et le rêve* » de *Mythe-jeux de refus* (crédits : Helena Vallès)

3.5.2. Le corps immanent

Je me suis servi du tissu acrobatique et de la relation avec Ivania pour m'aider à chercher les images proposées par le scénario, mais, en même temps, je me demandais : Comment incarner le corps du chaman? Comment incarner le monde des esprits? Et comment les traduire scéniquement? À vrai dire, j'ai tenté d'évoquer leur présence scénique par le geste : faire le geste du serpent rend le serpent présent sur scène; le geste des doigts qui pointent l'espace évoque la pluie et la rend aussi présente; le geste de pousser avec les mains indique l'action d'éloigner les mauvais esprits, les rendant également présents sur scène. Le geste, donc, instaure la présence et donne une signification à chaque action du scénario.

Thais (2014) nous dévoile l'idée d' « immanence du corps », un lieu primordial où tout se passe. Les comédiens de sa *Cie. de théâtre Balagan* travaillent avec la notion de corps immanent qui est propre aux peuples autochtones qui ont

une perception de soi qui est contraire à l'idée-objectif dominante de la culture occidentale issue de l'époque chrétienne, c'est-à-dire, de 'dépassement' de la matière corporelle, ou de sa transcendance dans les champs des âmes ou des esprits [Notre traduction] (à la carte : « corps-acteur »).

De cette façon, l'action, selon Thais (Ibid.), ne veut pas seulement signifier quelque chose, elle a aussi l'intention d'« évoquer ce qui est au-delà d'elle-même, un monde qui peut être réel ou féérique, ou d'une autre temporalité, d'autres mondes, d'autres êtres, au-delà de l'humain » [Notre traduction] (à la carte : « narration »). L'action et le geste dans *Mythe-jeux de refus* cherchent à évoquer ces différents mondes, temps, espaces, êtres et choses qui cohabitent par les nombreuses métamorphoses de la corporéité de l'interprète. Comme nous rappelle Bernard (2002) c'est cette

dynamique créatrice de projection de fictions, qui sont issues, selon moi, de la nature de l'action, « qui évoque » et qui anime notre corporéité en l'articulant avec l'imaginaire. Alors, ce désir d'évoquer et de métamorphoser – ou pourquoi ne pas aussi dire « invultar-se »? – se révèle comme « l'épiphanie seulement du devenir radical et incessant d'un imaginaire immanent à la sensorialité » (p. 534).

Le travail de la recherche chorégraphique du metteur en scène s'est construit de façon exhaustive et technique. Jeff s'interrogeait à propos de ce qui fonctionnait visuellement à partir des images du corps des interprètes dans l'espace et autour du tissu acrobatique. Le travail avec Jeff a demandé une attention des interprètes sur le plan visuel, technique et rationnel qui ne concorde pas, selon moi, à l'état de jeu et à la recherche du corps immanent. Ainsi, si la présence de Jeff nous ramenait à l'aspect technique et à la recherche de solutions chorégraphiques, c'était à Ivania et moi de travailler à la recherche du corps immanent afin d'établir l'état de jeu.

3.5.3. À la recherche d'une qualité expressive au tissu acrobatique issue du jeu de sensations

Dans ce tableau, le scénario suggère un monde extraordinaire habité par les chamans, les animaux et les esprits qui se détache de la logique humaine; c'est pourquoi j'ai recherché, à partir de l'appareil aérien, une qualité de mouvement qui ne soit pas seulement ancrée dans la virtuosité de la technique acrobatique. Pour contrer ces aspects, j'ai lutté contre les automatismes issus de la technique en évitant les pieds pointés, les jambes tendues et les lignes corporelles « gracieuses ». Il s'agissait d'un travail de jeu visant à concilier évocation et imaginaire avec les exigences techniques nécessaires à l'interprétation du tableau. Les moments les plus marquants dans la recherche de ce tableau sont ceux où j'ai articulé la technique acrobatique aux images

du tableau qui résonnaient en moi et où j'ai senti que je trouvais une qualité expressive issue de la recherche scénique réalisée. En outre, le fait de m'investir dans ma relation avec Ivania m'aidait à trouver le sens du jeu scénique. Je me suis connecté avec le moment présent, avec Ivania, avec la musique.

De cette manière, les éléments qui venaient de l'extérieur (la présence d'Ivania, la musique, le tissu acrobatique, l'espace) faisaient en sorte que je sentais la puissance du jeu scénique. La sensation intérieure qui était présente en moi lors de la création de ce tableau n'est pas la même que celle qui m'habite au regard de sa composition finale. En répétition, j'avais l'impression d'être transporté dans un autre espace et dans une autre temporalité. C'est dans le jeu de la relation avec tous les éléments de ce tableau qu'est produit le discours du corps. « *Yākoana* et le rêve » est un tourbillon d'états où mon corps se trouve dans une zone de sensations intenses et où la qualité expressive du corps gagne une dimension au-delà de virtuosité de celle de l'acrobate aérien. Je me sentais plongé dans un lieu où sont possibles les métamorphoses de points de vue (du chaman, des animaux, des esprits). Tout cela était issu du jeu de corporéités à travers l'acte de sentir et l'imaginaire tout étant en connexion avec ce qu'avait proposé le dramaturge.

Dans ce champ des sensations du corps, la chercheuse Peignist (2009) présente le *Homo acrobaticus* en opposition au « corps extrême ». Le corps extrême, selon l'auteure, est une représentation normalisatrice et rationnelle éloignée de la zone du senti qui renvoie notamment à la culture sportive et aux pratiques corporelles militarisées. Le « corps extrême » est aussi un « corps du risque » axé sur une prétendue dangerosité qu'il faut en vain contrôler et dominer. La notion de ce corps, selon Peignist, empêche la corporéité sensible. C'est pourquoi elle parle de l'*Homo acrobaticus*, un corps adepte des sensations rares, plutôt qu'un consommateur de sensations fortes, loin de la spectacularisation et de la « recherche de l'effet ».

L'acrobatie vécue trouve son intensité dans sa présence sensible et charnelle, dans ses subtilités gestuelles et sa dynamique du désir. Finalement, elle proclame que le *Homo acrobaticus* est un « corps des extrémités », un « corps surfacial », qui touche le monde de manière enchanteresse, voluptueuse, érogène. En accord avec la recherche du mouvement en *Mythe-jeux de refus*, les extrémités du corps, comme révèle l'auteure, sont dynamiques, elles se montrent durant l'action et focalisent sur l'enjeu qualitatif du geste. Les études de Peignist cherchent une harmonisation du geste acrobatique par un « jeu d'extrémités » en explorant une approche « tactile et érogène » du corps acrobatique et en excluant la prouesse, l'extrême et le « culte de la performance ».

Les études de Peignist sont intéressantes pour nous amener à ce lieu qualitatif de la recherche expressive du corps. Bien que l'analyse de cette auteure autour du corps acrobatique soit, à mon avis, restrictive du point de vue de la sensorialité, elle dévoile certaines notions qui dialoguent d'une manière plus ouverte avec le corps et qui s'apparente au corps-acrobate de cette recherche-crédation. Comme nous rappelle Goudard (2010), la virtuosité est le moteur de la recherche expressive du corps acrobatique et le risque est un élément essentiel qui articule la technique et la poétique chez l'artiste. La notion de corps-acrobate que je cherche ici reste imprégnée de la virtuosité et du risque, qui sont les éléments que Peignist exclut du *Homo acrobaticus*, mais elle s'ouvre aussi à la notion de « corps des extrémités » auquel l'auteure fait appel. J'envisage d'articuler ces idées dans le corps à travers l'expérience artistique dans laquelle je suis immergé. Dans ce contexte, je crois que le tableau « *Yākoana* et le rêve » dévoile bien ce terrain des intensités de sensations et du « rêve voluptueux » que Peignist (Ibid.) nous présente. Elle soutient aussi que ce lieu est celui du « savoureux Dionysos » (para. 13)⁷³, et qui n'a rien à avoir avec le

⁷³ Il n'est pas possible d'identifier les pages au document de Peignist que j'ai trouvé, alors j'indique les paragraphes lors de citations.

« valeureux Apollon » (para. 13). Pourtant, nous avons déjà vu dans le chapitre II que le corps-acrobate désire habiter ce lieu de rencontre entre Apollon et Dionysos, comprenant que l'un ne peut pas exister sans l'autre et, à vrai dire, que l'un est la condition de l'existence de l'autre. C'est dans ce terrain que le corps-acrobate peut chercher sa qualité d'expression en articulation avec les autres moyens de composition de la création.

Pour conclure, j'attire l'attention sur le fait que j'ai choisi de ne pas nommer « numéro » chaque moment réalisé sur les appareils circassiens, car je trouve qu'il ne s'agit pas d'un numéro circassien. Je n'ai pas la prétention de développer un numéro de tissu, de hamac ou de tout autre discipline circassienne. Selon l'article de David dans l'œuvre de Wallon (2002), le numéro de cirque aérien « se déroule comme une série d'instantanés successifs, qui pourront être répétés en cas d'échec » (p. 133) et les artistes peuvent « être eux-mêmes » ou faire une performance « d'emblée représentationnel[le] c'est-à-dire qu'il instaure une dissociation entre l'interprète et le personnage » (p. 135). En outre, un numéro dure de 4 à 6 minutes et équivaut à un spectacle, car il est une œuvre en soi. Ces caractéristiques ne font pas partie de la structure de composition de *Mythe-jeux de refus*. L'utilisation de l'appareil aérien à chaque tableau ne se base pas sur une succession de figures et prouesses et ne constitue pas en une œuvre en soi, mais est un des éléments qui sert de support au jeu scénique des interprètes en fonction de la mise en scène et de la narration. C'est pourquoi, par exemple, dans le tableau « L'arbre et la tortue », le tissu acrobatique est utilisé pour une descente de l'oiseau jusqu'au sol; comme élément de danse d'Ivanie ensuite; puis, demeuré sur scène, comme appareil qui offre la connexion entre les interprètes dans le tableau « *Yākoana* et le rêve ». Aussi, dans ces trois moments d'utilisation du même agrès circassien, ce dernier prend trois significations poétiques différentes : il est d'abord l'arbre par où l'oiseau descend, il devient le sable avec

lequel la femme crée le monde et est enfin la porte de connexion entre le monde des humains et le monde des esprits.

Après 8 minutes sur le tissu dans « *Yākoana* et le rêve », je quitte la scène. Ivanie reste et chante sur son panier tout en se peignant. C'est le moment de changer de peau et de changer encore de perspective. Je me retrouve dans les coulisses avec Manon qui me peint. Le moment de la peinture corporelle me sert à reprendre mon souffle. Épuisé à cause des exigences de la performance acrobatique, il me fallait ici, pour le déroulement scénique, intégrer cette pause avec la peinture corporelle. Je sortais de l'état du chaman et me préparais à l'état du chasseur et à sa danse de fierté dans la nuit.

4.6. L'arc / le panier

Pour ce tableau, le scénario suggère la relation entre deux autres pôles opposés et complémentaires : les figures masculines et féminines, l'arc et le panier. Le côté masculin incarne le chasseur et sa puissance à travers son chant et sa danse dans la nuit obscure. Le côté féminin dévoile son pouvoir de porter la communauté dans son panier, à travers chant et danse de lamentation. Ivanie et moi avons créé notre propre chorégraphie chacun de notre côté à partir de l'univers suggéré par le scénario. Ensuite, nous nous sommes rejoints sur scène pour établir notre relation à partir de notre jeu scénique.

Comme la scène parle de la danse du chasseur dans la nuit, je me suis inspiré de la danse *Pow-wow* qui se base sur la gestualité des chasseurs autochtones. Nous avons invité le danseur Mohawk Alain Harrington pour nous aider avec la compréhension de la figure du chasseur durant la danse. Il nous a appris le pas de base de la danse

traditionnelle des chasseurs. C'est à partir de ses enseignements que j'ai pu choisir quelques actions pour la structure chorégraphique de ce tableau. J'ai demandé à Alain s'il trouvait juste, respectueux et cohérent que j'incorpore la danse *Pow-wow* comme pilier de composition du tableau. Il m'a répondu : « Marcos, si nous le faisons avec respect, il n'y aura aucun problème. Il faut du respect envers notre danse, envers la Terre-Mère et envers notre peuple. Je trouve que tu fais un bon chemin ».

3.6.1. Le corps narrateur

Afin de souligner l'aspect dynamique de la danse du chasseur dans la composition chorégraphique du tableau, j'ai voulu articuler ce que j'avais incorporé de la pratique de la danse *Pow-wow* à la technique acrobatique : le chasseur devient nature puissante, tempête, tonnerre. À mesure que j'avançais dans la composition du tableau, les mouvements acrobatiques ne sont pas demeurés une technique intégrée au mouvement dansé, ils sont devenus eux-mêmes la danse. L'acrobatie-dansée incorporée par le corps du chasseur dévoilait ainsi sa puissance.

Même si le scénario suggère une danse solitaire du chasseur, nous voulions créer un rapport sur scène avec la danse du « panier » d'Ivanie. La chanson que nous avons choisie était un bon point de départ, car elle m'a beaucoup aidé à découvrir les possibilités expressives du mouvement ainsi que l'état scénique pour ce tableau. Le corps devient narrateur porteur de la théâtralité et indique, par ses actions et ses gestes, le sens concret de chaque action dans une sorte de métissage mimétique avec le mouvement dansé. Tout en faisant le pas de base de la danse *Pow-wow*, le geste de chercher la proie m'apportait l'état du chasseur dans la nuit obscure. Tout cela était ancré sur le rythme musical qui marquait les changements de direction et de qualité du mouvement.

Un champ de narration se construit entre la danse et le théâtre. Comme nous dit Thais (2014), l'acte de narrer est plutôt de décrire et non vivre une situation devant les spectateurs. Cela ne veut pas dire que l'interprète joue un rôle ou un personnage, car la narration donne au corps la capacité de « re-vivre » [Notre traduction] (à la carte : « narration ») ce que l'interprète narre par les actions et les gestes. À ce tableau, le corps narrateur souhaite évoquer le chasseur sur scène à travers sa performance afin que le spectateur « voie la narration » [Notre traduction] (Ibid., à la carte : « narration ») de façon concrète. La narration s'ancre donc dans le corps qui souhaite « donner à voir » [Notre traduction] (Ibid., à la carte : « narration ») l'univers de la narration au spectateur en articulant un autre temps et espace sur scène. Enfin, le corps dans ce tableau est porteur de la danse solitaire du chasseur dans la nuit obscure et qui, par le geste dansé, articule d'autres temporalités et d'autres espaces.



Figures 6.1–6.2 Photographies du tableau « L'arc / le panier » de *Mythe-jeux de refus* (crédits : Helena Vallès)

3.6.2. L'image du double et l'expérimentation de l'intercorporéité

Dans ce tableau, j'avais le défi, à travers la danse *Pow-wow*, les actions, les gestes et le mouvement acrobatique, de créer l'espace et la temporalité. J'ai aussi investi dans les principes expressifs de la biomécanique meyerholdienne comme base de mes mouvements avec l'*otkaz* comme agent de transformation d'une action à l'autre. De cette façon, j'essayais d'évoquer la forêt, les arbres et la végétation autour de moi, la nuit et les vibrations de la Terre-Mère par la chanson. Ceci a été construit à partir de plusieurs séquences de mouvements organisées à partir d'une structure narrative que je croyais pertinente au tableau. Ivanie, de son côté, faisait la même chose. Il nous fallait alors établir un jeu scénique entre ces deux pôles. Lors de la composition chorégraphique du tableau, qui se faisait à partir d'Ivanie et moi, Jeff a suggéré des mouvements en tenant en compte du travail de composition déjà réalisé. À vrai dire, son travail consistait à mettre en relation nos deux chorégraphies dans l'espace scénique. De notre côté, Ivanie et moi souhaitions établir un jeu qui n'était pas nécessairement construit à partir d'un contact direct, mais à partir d'actions, de gestes et de regards se croisant et devenant supports de la relation entre nous. Nous avons donc essayé de nourrir l'ensemble de la scène l'un et l'autre à partir de notre danse individuelle et des marques que Jeff avait proposées sur scène.

Lors de la composition des tableaux de cette création, Ivanie et moi avons toujours essayé d'être le support l'un de l'autre, de nous nourrir scéniquement et de nous aider. Elle était en fait mon double, et moi le sien. L'anthropologue Lévi-Strauss (2012) remarque que les mythologies des cultures autochtones s'ancrent dans la condition d'un double. Il révèle la présence d'une paire mythique dans laquelle les individus partagent leurs différences primordiales au lieu de les éliminer. On retrouve ici la mise en relief de la notion d'altérité sur laquelle Todorov (1982) révèle des

pistes essentielles. L'existence du *je* n'est permise qu'à travers le contact avec l'autre, « on peut découvrir les autres en soi, se rendre compte de ce qu'on n'est pas une substance homogène, et radicalement étrangère à tout ce qui n'est pas soi : *je* est un autre » (p.11). De cette façon, j'existe seulement à partir de l'autre, de la perspective de l'autre, car « les autres sont des *je* aussi » (p.11). Ceci me permet de comprendre le monde à partir d'un regard différencié, celui de l'autre ou de moi-même. C'est en me basant sur cette lecture que je conçois la relation entre les interprètes sur la scène.

Ce tableau m'était physiquement très exigeant. Comme la qualité de mouvement et l'état scénique sont énergiques et dynamiques, j'avais encore une fois la sensation de me retrouver dans *l'exercice d'expérimenter l'intercorporéité* des langages artistiques tout en étant en relation avec la corporéité d'Ivanie. Je conçois le processus d'intercorporéité de deux façons : à la fois comme expérience entre mes différentes corporéités liées aux langages du cirque, du théâtre et de la danse et à la fois à expérience d'altérité. Comme nous dit Bernard (1995), le corps en relation est condition du processus d'intercorporéité, c'est par la chair que le corps adhère à « une ouverture immédiate au corps d'autrui; ou plus exactement, je suis installé dans ce corps comme il [l'autre corps] est installé dans le mien par nos sens, notre motricité, notre expression même » (p. 53).

Je souligne l'expression « l'expérimentation de l'intercorporéité », utilisée ci-dessus, car nous étions dans un travail constant de pratique et de recherche qui n'avait pas vraiment comme but de réussir, mais d'expérimenter. Il nous fallait explorer toute la puissance et le déploiement du senti avec une précision chorégraphique rigoureuse. Nous sommes arrivés, à mesure que nous travaillions ce tableau, au point de danser en sachant où nous étions dans l'espace sans vérifier les marques chorégraphiques de l'un et l'autre même si nous n'étions pas en relation directe.

Il est intéressant d'observer que les rapports établis entre Ivanie et moi ici, comme dans la plupart des tableaux, proviennent de la connaissance de la phrase rythmique du mouvement de l'un et de l'autre. Nous avons travaillé avec les principes expressifs du mouvement meyerholdien pour tenter d'élaborer un dialogue corporel entre nous deux et, ainsi, renforcer notre relation scénique. Par conséquent, si j'apercevais le frein du mouvement d'Ivanie lors d'une partition, je comprenais qu'elle allait vers le point final de sa phrase chorégraphique et que nous pouvions alors redémarrer ensemble une nouvelle cellule de mouvement à partir de son *otkaz*. Effectivement, ces principes meyerholdiens font « aussi partie d'un moyen de 'communication silencieuse' entre les acteurs dans un groupe » [Notre traduction] (Thais, 2014, à la carte : « acteur »). Si, comme je l'ai déjà mentionné précédemment, l'*otkaz* peut nous dévoiler la puissance du devenir d'une action, « le frein (*tormoz*) indique le point final de l'acte qui se déroule » [Notre traduction] (Ibid., à la carte : « acteur »). Ces principes meyerholdiens représentent donc des matériaux permettant de baliser les paramètres pour la création des actions exécutées par Ivanie et moi, paramètres s'articulant avec le travail du metteur en scène.

La danse d'Ivanie résonnait très fort en moi. Sa présence me contaminait et donnait l'élan de mes mouvements. Par contre, lors de l'entrée en salle, nous avons été bouleversés, car il nous a fallu adapter notre chorégraphie aux nouvelles marques de l'éclairage. À la fin de ce tableau dynamique, il était temps de reprendre mon souffle dans les coulisses, car après la danse de fierté, le chasseur va à la chasse.

3.7. La prière du chasseur

Ce tableau est inspiré de la mythologie du peuple Huron-Wendat du Canada. De Paula s'est inspiré du fait que le chasseur, juste avant de tuer un animal à la chasse,

lui explique pourquoi il l'abattrait. Le chasseur considère ainsi que la proie se laisse tuer par générosité. L'anthropologue Robert Crépeau, de l'Université de Montréal, nous a expliqué qu'il existe un ensemble de règles devant être respectées par le chasseur, notamment celle de demander à l'esprit animal sa permission avant de le tuer ainsi que le respect d'un nombre limité d'animaux à chasser, la chasse ne pouvant se faire de manière indiscriminée. Crépeau nous a aussi mentionné, lors de cette rencontre, que les autochtones sont les philosophes de la nature : ils considèrent que l'humain et la nature ne font qu'un, que nous sommes tous partenaires et que tout, dans le monde, est en relation. De plus, comme nous avait raconté l'anthropologue Laurent Jérôme, de l'Université du Québec à Montréal, la notion de « *perspectivisme amérindien* » suppose de réfléchir à partir du point de vue de l'animal. Qui est le chasseur et qui est le gibier? L'animal prend le point de vue du chasseur et l'humain-chasseur devient sa proie. En fait, les perspectives lors de la chasse peuvent changer selon le point de vue adopté.

Partant du texte du scénario, Ivanie et moi avons décidé de créer un tableau qui ferait encore une fois référence à la dualité, les pôles étant cette fois-ci ceux du chasseur et du gibier. Nous voyions ces deux êtres comme un seul, leurs points de vue pouvant s'échanger l'un à l'autre; c'est pourquoi nous voulions amener sur scène l'image du chasseur qui cherche et parle à la proie et l'image de l'animal, du caribou, comme l'indique le scénario. J'ai suggéré que le texte soit lu en voix hors champ, car la prière devrait être entendue par le public et donner ainsi au tableau un aspect rituel.

Ivanie m'a conseillé de demander à Jacques Newashsish, un poète et chasseur de la nation *Atikamekw* de la région de Québec de prêter sa voix à « La prière du chasseur ». Il a ainsi pu se rapprocher de ce matériau d'une façon très respectueuse et sensible. De notre côté, nous avons aidé Jacques à décider de la trame sonore du

tableau. Fut choisie celle qui nous semblait apporté un aspect plus mystique et évoquait l'état de chasse dans la nuit.

3.7.1. Le point de départ : l'étude biomécanique « Tir à l'arc »

L'acte de chasse et la dualité chasseur-gibier étaient fondamentaux pour le choix scénique que nous avons fait; c'est pourquoi, nous nous sommes inspirés de l'étude biomécanique « Tir à l'arc » de Meyerhold. Bien que le scénario faisait référence au seul point de vue du chasseur, nous voulions également explorer scéniquement le point de vue de son double, le caribou. Il nous a fallu travailler scéniquement à partir des deux perspectives. Selon Ivanie, le jeu du miroir, dans les cultures autochtones du nord, donne accès au monde des esprits. Puisque dans cette scène le chasseur parle à l'esprit du caribou, nous avons fait le choix de faire un travail de composition à partir du jeu physique des miroirs. Dans ce contexte, le chasseur devient caribou et le caribou devient chasseur; le chasseur cherche le caribou et le caribou cherche le chasseur; le chasseur regarde le monde dans la perspective du caribou et le caribou regarde le monde dans la perspective du chasseur. Pour établir ces relations sur scène, nous avons fait une recherche du jeu des miroirs inspiré de l'étude biomécanique du « Tir à l'arc ».

J'avais eu ma première pratique physique de l'étude du « Tir à l'arc » en 2009 lors d'un atelier offert par Maria Thais à Sao Paulo. En 2015, je suis revenu dans cette ville et j'ai pu retravailler cette étude lors des cours et des ateliers qu'elle donnait à ses étudiants à l'Université de Sao Paulo et à des artistes des compagnies de théâtre, en tenant compte cette fois de la création de *Mythe-jeux de refus*. Pour moi, ces expériences pratiques avec Maria Thais étaient essentielles à la compréhension des

principes expressifs meyerholdiens issus de la pratique du « Tir à l'arc »⁷⁴. De plus, pour m'aider à mieux comprendre cette étude, j'ai eu aussi accès à la vidéo du Mime Center Berlin réalisée en collaboration avec Gennadi Bogdanov (1999). Lors du travail en studio, Ivania et moi avons analysé les photos et la vidéo durant la pratique, puis nous avons travaillé à partir des mouvements en spirale, car l'étude est basée principalement sur des mouvements en torsion. Aussi, nous avons incorporé séparément les séquences de marche, de course et certaines phrases de mouvement de l'étude. Plus nous maîtrisons ensemble de l'étude, plus les principes expressifs (*otkaz*, *raccourci*, *possil*, *tormoz*, *totchka*) étaient visibles, plus nous pouvions mettre l'accent sur l'expressivité elle-même.

3.7.2. Le principe de l'*otkaz* sur le plan de la technique

J'ai déjà abordé l'*otkaz* dans la phrase rythmique du mouvement au chapitre I ainsi que dans les autres tableaux, mais j'aimerais ici approfondir cette notion en rapport avec l'expérience créative, car le thème de « La prière du chasseur », qui est inspiré directement d'une étude biomécanique, a suggéré une recherche plus minutieuse sur le plan des principes expressifs. L'*otkaz*, dans l'aspect technique du mouvement, est, selon moi, une sorte de ressort qui donne l'élan pour développer un mouvement. Durant la pratique de l'étude, si je prends en compte le signe de refus, le mouvement prend une sorte d'organicité puisqu'il aura toujours un élan qui permet son exécution. D'ailleurs, j'ai l'impression que lorsque je cherche à rendre visible l'*otkaz*, je mets

⁷⁴ Il est important de mentionner encore une fois le travail qui a été développé auparavant au spectacle « *Recusa* » de la Cie *Balagan* dirigé par Maria Thais comme une référence clé pour le processus de création de *Mythe-jeux de refus*. Nous pouvons retrouver certaines questions, motivations et inspirations concrètes issues de la recherche de la Cie *Balagan* dans cette thèse-crédation. « *Recusa* » a aussi un tableau sur la chasse qui part du vocabulaire de l'étude meyerholdien « Tir à l'arc ». La notion de *otkaz* – le signe de refus meyerholdien et le refus des peuples autochtones – est le point de départ pour la recherche du spectacle de la Cie *Balagan*. L'idée du chasseur est aussi cruciale dans le travail de cette compagnie brésilienne et des relations que j'ai fait avec l'*otkaz*.

l'accent sur la qualité du mouvement basé sur les paramètres que j'ai pu expérimenter durant les séances de pratiques biomécaniques réalisées auparavant. Chaves (2001) affirme que le mouvement organique, selon la biomécanique, est le mouvement qui, par le « centre de commandement, ou point de commandement (qui se retrouve entre les poitrines et en haut de l'estomac), passe toutes les phrases de mouvement ou phrases-actions » [Notre traduction] (p. 130). Dans ce cas, nous pouvons dire que la nature de l'*otkaz* est organique, car l'action principale du mouvement exécutée possède déjà, pour être bien accomplie, le sens qui a été fourni par le signe de refus. C'est cette organicité que j'ai essayée d'expérimenter dans le travail en studio.

Comme je l'ai mentionné plus tôt, l'*otkaz* est très important dans l'exécution de mouvements réalisés en relation étroite avec Ivanie, ce que ce tableau exigeait. Ceci dit, l'*otkaz* n'est pas un mouvement isolé; il est lié à d'autres principes expressifs tels que le *raccourci*, le *possil*, le *tormoz* et le *totchka*. C'est pourquoi la composition de ce tableau issu du « Tir à l'arc » oblige à être en constante relation avec tous ces principes en tenant compte de la structure rythmique, spatiale et temporelle du mouvement expressif. « L'*otkaz* prépare pour l'exécution de l'action principale du mouvement (*possil*) jusqu'au point final (*totchka*) » [Notre traduction] (Bogdanov cité en Chaves, 2001, p. 128). Par exemple, l'action de lancer la flèche est le *possil*, suivi ensuite du *totchka*. Par ailleurs, c'est la possibilité de freiner le mouvement qui donne le point final : il s'agit du frein (*tormoz*) physique, qui se produit sans interrompre la tâche. Ainsi, juste avant de finir le mouvement de lancer la flèche, mon corps s'engage (ce mouvement est initié par le centre du corps en utilisant le principe de *tormoz*) afin d'accomplir l'objectif préétabli. En même temps, comme je cherche à être conscient de ce que je dévoile de mon mouvement au public, j'utilise le principe du raccourci. Autrement dit, d'un mouvement à l'autre, j'essaie d'offrir aux spectateurs « les jeux de plasticité que le corps assume durant les positions et les respectifs passages d'une position à l'autre » [Notre traduction] (Chaves, 2001, p.

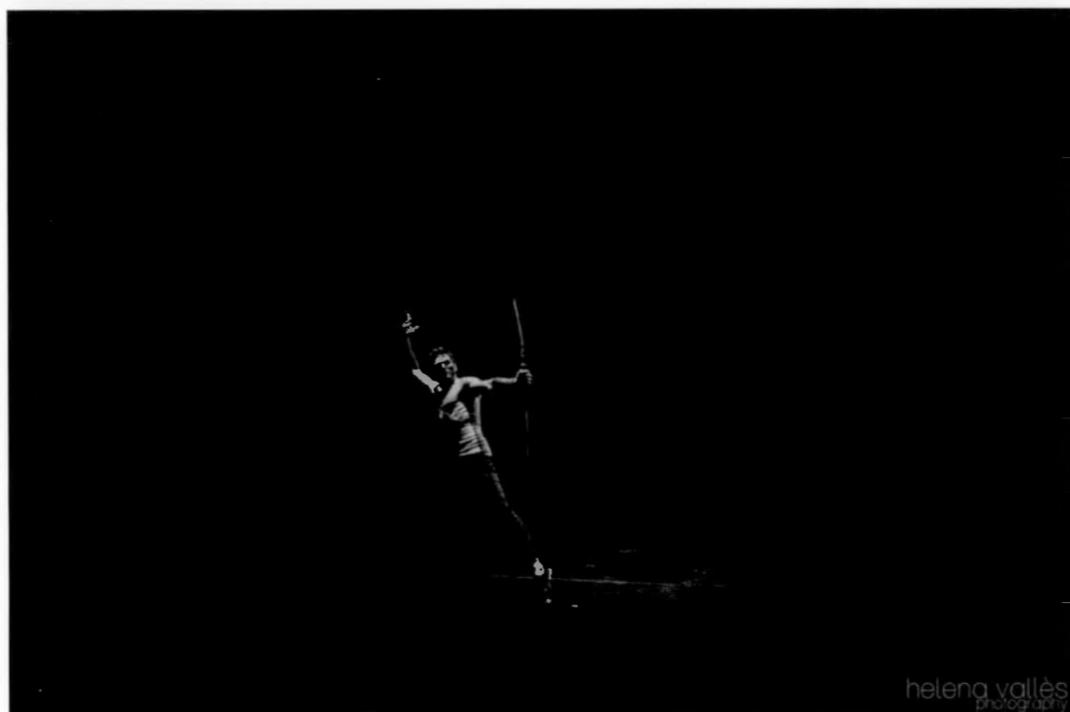
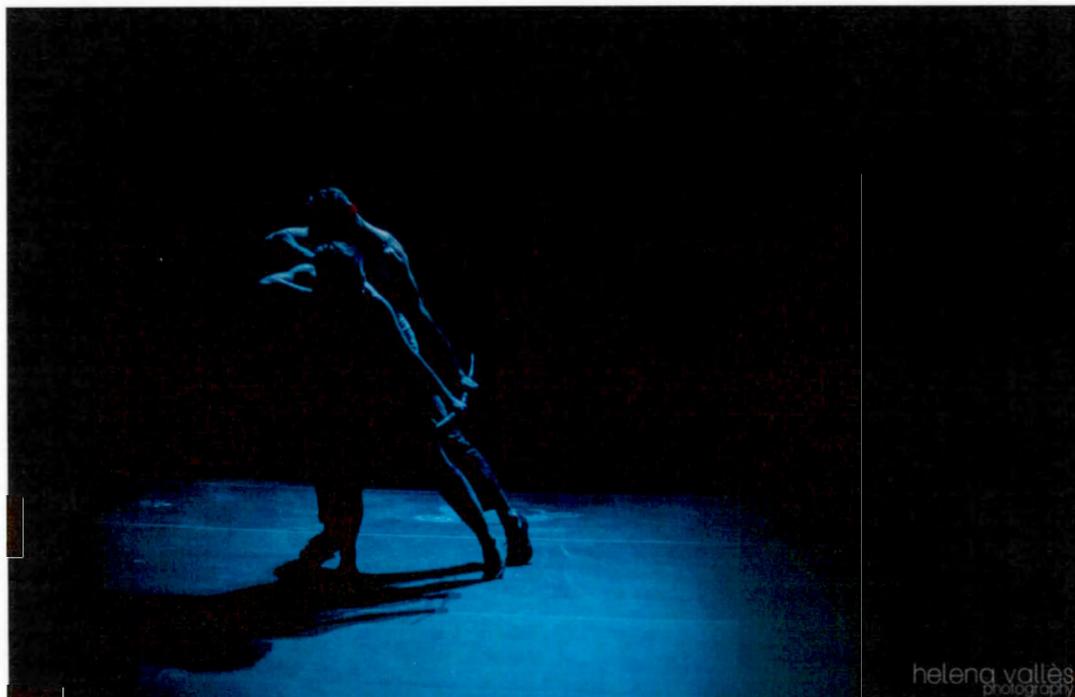
136). Ainsi, l'usage du raccourci permet de révéler les images spécifiques des mouvements qui font partie de la structure narrative de l'étude du « Tir à l'arc ».

J'utilise souvent, dans le journal de pratique, la notion d'*otkaz* comme principe articulatoire du langage corporel des tableaux *Mythe-jeux de refus*. C'est pourquoi je parle d'un principe poétique comme condition de l'acte de création. En fait, l'*otkaz* « est un signe de puissance du devenir d'une action » [Notre traduction] (Thais, 2014, à la carte : « acteur »)⁷⁵, car c'est à travers le signe de refus que les actions peuvent transformer l'espace et la temporalité sur scène. S'il manque d'*otkaz*, il est possible que l'expressivité du corps manque ainsi que le potentiel de transformation de l'action scénique⁷⁶.

Pour la composition de ce tableau, Jeff nous a demandé de travailler de plusieurs façons différentes afin que nous puissions entrer en relation. Nous avons pratiqué l'étude du « Tir à l'arc » de façon synchronisée, décalée, en écho au mouvement l'un de l'autre, etc. Jeff a chorégraphié ce tableau à partir du travail que nous lui avons montré et qui était issu de cette étude. Nous avons improvisé à partir de la chanson que nous avons choisie pour le tableau : nous avons la structure de l'étude et pouvions improviser en tenant compte des changements rythmiques proposés par la chanson, des images du scénario et du jeu entre nous. L'objectif d'incorporer cette étude au tableau n'était pas d'être strictement fidèle à la structure de mouvements, mais d'établir des rapports avec le scénario, la musique et ma partenaire. Nous avons donc joué avec le regard, les déplacements dans l'espace, les sensations apportées par nos corporéités et les images que l'un dévoilait à l'autre.

⁷⁵ L'*otkaz* est aussi compris dans le spectacle « *Recusa* » de la Cie *Balagan* comme une poétique à partir de leurs discussions sur la compréhension de la notion de principe poétique. Malgré que j'aie trouvé cette référence à partir de Maria Thais, je ne veux pas limiter leur recherche et connaissance sur ce sujet en fonction des éléments qui inspirent mon travail de création.

⁷⁶ Nous allons reprendre cette discussion sur l'*otkaz* comme opérateur poétique dans la section 4.10.2.



Figures 7.1–7.2 Photographies du tableau « La prière du chasseur » de *Mythe-jeux de refus* (crédits : Helena Vallès)

3.7.3. Le champ relationnel entre les interprètes

Dans ce tableau, nous avons aussi cherché à incarner le caribou. Pour construire la forme de cet animal, nous sommes partis de la figure du cheval issue de la pratique du *kenpo* à laquelle nous avons ajouté l'évocation des cornes. Durant le tableau, le chasseur parle à l'esprit du caribou qu'il ne voit pas, bien qu'il sente sa présence. La voix hors champ révèle les mots du chasseur au caribou. Ivanie et moi sommes chasseur et caribou en miroir et le jeu se fait de la façon suivante : lorsqu'Ivanie incarne le caribou, je suis chasseur et lorsqu'Ivanie est le chasseur, j'incarne le caribou. Nous jouons donc avec les points de vue de cette dualité. Il y a un seul moment où le chasseur et le caribou se regardent face à face durant le tableau. Le chasseur offre le tabac à l'esprit du caribou pour le remercier de lui offrir sa vie : le chasseur lance alors sa flèche.

À partir de ce contexte de création, nous avons essayé d'élaborer un espace et une temporalité autres créés à partir de notre rapport corporel ou, plus précisément, dans un rapport d'intercorporité. Le jeu scénique entre Ivanie et moi, la relation avec la chanson, les images du scénario et la voix hors champ de Jacques sont configurés à l'instar du « Tir à l'arc » qui est à la base de la composition de ce tableau. Outre l'aspect formel des corps en jeu (précision des postures et de la composition corporelle), il fallait avant tout être attentif à la narration que nous essayions de construire. Les regards, les changements de direction du geste, les déplacements sur la scène, les intentions des actions, la musique et la voix hors-champ, l'évocation du chasseur et du caribou, ainsi que l'écoute et la relation entre Ivanie et moi furent très importants à investiguer dans ce tableau afin de créer l'espace et la temporalité de la chasse.

Ivanie et moi souhaitions être en transformation continuelle, passant de la corporéité des animaux à celle de l'autochtone, du blanc, du chasseur, du chaman et enfin de nous-même. Nous croyions ces transformations possibles grâce aux différentes perspectives du corps dans lesquelles nous nous sommes plongés. Viveiros de Castro (1996) affirme que le corps, dans les cultures autochtones, doit être perçu comme un ensemble d'affections et de capacités, ce qui est un point de départ permettant de prendre différentes perspectives ou points de vue (comme celui de l'être humain, des animaux et des esprits). Par ailleurs, la différence des corps dans les cultures des autochtones est détectée à partir d'un point de vue extérieur – l'autre – car chaque être vivant, selon l'être lui-même, possède la même forme, soit la forme générique de l'humain. Autrement dit, tous les êtres vivants se voient eux-mêmes comme humain, mais chacun voit l'autre de façon différente, car tous possèdent un corps différent; c'est pourquoi « les corps sont le moyen par lequel l'altérité est perçue comme telle » [Notre traduction] (p. 128). Par exemple, dans ce tableau, le chasseur ne voit pas le caribou comme une personne, car leurs corps respectifs sont différents. Chez les cosmologies autochtones, le corps « unifie les êtres du même type à la mesure où les distinguent d'autres » [Notre traduction] (p. 130).

Ivanie et moi avons ainsi exploré le jeu scénique dans ce lieu d'intercorporéité, à travers les intensités du mouvement et l'acte de sentir. Il ne s'agit pas d'un tableau de mouvements dynamiques, au contraire. À ce moment, il y a, sur le plan rythmique, un échange dynamique qui me permet de jouer avec plus de détente et moins de dépense énergétique. En ce sens, il y a un jeu constant entre Ivanie et moi d'un côté, et de l'autre, entre nous deux et la voix de Jacques, afin d'articuler la narration du tableau. La voix hors champ évoque un monde onirique qui, par contraste, rend concrète l'action de chasse issue de l'étude « Tir à l'arc ».

Lors de l'entrée en salle, nous avons découvert les éclairages qui permettaient l'apparition et la disparition du caribou. Nous devions donc être bien précis et synchronisés avec les éclairages en fonction du jeu scénique. L'éclairage, ce nouveau partenaire scénique qui est apparu trois jours avant la première, est devenu en quelque sorte la condition pour le bon fonctionnement du tableau. Cependant, ce jeu de précision entre l'éclairage et nous trois était bien difficile à intégrer quelques jours avant la première. Pour revenir au jeu scénique et rétablir ce lieu d'intercorporéité avec ma partenaire, je me suis concentré sur les principes expressifs du mouvement meyerholdiens. Ainsi, après avoir traversé le tableau, j'ai lancé la flèche, quitté la scène et laissé le public imaginer la suite, à savoir si le caribou a offert ou non sa chair au chasseur.

3.8. La statue de myrte

Le thème de ce tableau a été inspiré par l'article de Viveiros de Castro (1992) appelé *O mármore e a murta : sobre a inconstância da alma selvagem* (en français : *Le marbre et le myrte : sur l'inconstance de l'âme sauvage*). L'auteur fait la différence entre une statue de marbre et une statue de myrte. La première est dure et faite d'une matière résistante. Après sa construction, elle n'a plus besoin d'entretien : elle conserve toujours la même apparence. La statue de myrte est plus facile à former, car ses branches se plient facilement. Cependant, il est nécessaire de la retravailler constamment afin de la conserver. Dans ce contexte, selon Viveiros de Castros (Ibid.) fait une analogie en relation aux différents peuples des Premières Nations qui ont des rapports distincts à la religion et à la foi : ainsi, certains résistent à adopter une doctrine religieuse, mais, lors de la conversion, deviennent figés, rigides et fermes comme des statues de marbres ou de pierres tandis que, d'autres, dont certains qui sont au Brésil, reçoivent tous ceux qui leur enseignent très facilement, sans discuter,

sans résister et sans douter, tout en revenant toujours à leurs croyances d'origine, sous une forme ou sous une autre forme. La statue de myrte représente la capacité des peuples autochtones du Brésil à conserver leurs principes, malgré les vagues successives d'évangélisation et les transformations imposées par la culture occidentale.

Jeff a voulu travailler à partir du trapèze-danse⁷⁷, car il croyait intuitivement que cela serait le meilleur outil circassien pour le tableau de « La statue de myrte ». Pour la transition entre les tableaux, il fallait trouver une façon d'accrocher le trapèze au point central de la scène. Jeff a eu l'idée que j'entre en tirant les cordes du trapèze-danse. Ivanie enjambe alors entre les cordes du trapèze et continue à danser sans s'arrêter jusqu'au moment où j'accroche le trapèze sur le point du gréage afin que Marcus Gauthier le monte à la bonne hauteur. L'homme qui tire les cordes du trapèze rappelle le « Monument aux drapeaux » à Sao Paulo, où l'on voit un autochtone tirer une embarcation. Pour accompagner cette scène-transition, nous avons choisi la musique suggérée par Normand Raymond, « Le chant du prisonnier », issue d'une Nation autochtone du Canada.

⁷⁷ Le trapèze-danse est un outil aérien circassien composé par une barre et deux cordes qui sont attachées ensemble. Cela donne plutôt l'image d'un triangle et permet des mouvements de rotation, ballant et grands cercles. Cet appareil peut monter et descendre par l'utilisation d'un système de poulie.



Figures 8.1–8.2 Photographies du tableau « La statue de myrte » de *Mythe-jeux de refus* (crédits : Helena Vallès)

3.8.1. L'articulation entre parole et mouvement

J'ai présenté à Jeff une improvisation libre sur le trapèze et comme cette discipline est ma spécialité en cirque, il a dit que cela pourrait mieux s'accorder avec « La statue de myrte ». Dès le début de la recherche, Jeff nous a demandé de réciter les paroles du scénario, c'est pourquoi il a partagé le texte entre Ivania et moi, dans une sorte de dialogue : Ivania raconte les actions narrées au scénario et je lui réponds. À partir des premières improvisations, Jeff m'a demandé de bouger sans arrêt sur le trapèze, tout en répondant à Ivania quand il le fallait. C'était un jeu intéressant et, en même temps, difficile pour moi, car je prenais une structure de mouvement qui faisait partie de mon numéro (qui a déjà été fait dans le passé), donc une séquence bien automatisée, et j'y insérais la parole. Cela était donc une façon de désautomatiser ma séquence à partir des jeux avec les mots. Ivania et moi n'avions pas nécessairement un contact visuel ou physique, mais notre relation s'établissait par la narration et le dialogue. De plus, en raison de la présence d'Ivania dans le tableau suivant, Jeff m'a donné le long texte qui clôt « La statue de myrte » pour donner le temps à Ivania de se préparer pour le prochain tableau.

Jeff voulait créer ce tableau à partir de ce jeu entre Ivania et moi du trapèze et des paroles du scénario. Toutefois, j'ai mis beaucoup de temps à comprendre l'objectif de Jeff concernant cette façon de travailler « La statue de myrte ». Il croyait de façon intuitive que cela pouvait marcher, car nous créions de belles images. Or, mes mouvements me paraissaient complètement désordonnés et étrangers au discours du tableau. Il me fallut alors comprendre comment travailler à la façon de Jeff afin de trouver la poétique pour ce tableau. Je suis revenu au scénario pour tenter de le comprendre encore mieux et me suis attaché au fait que l'autochtone, telle une statue de myrte, peut prendre la forme de ce qu'il veut tout en pouvant toujours revenir à sa forme originale. Partant de la possibilité du corps acrobatique de jouer concrètement

avec la flexibilité physique, j'ai utilisé le trapèze comme un agrès permettant au corps de changer sa forme continuellement. J'ai ainsi trouvé une séquence dynamique sur le trapèze-danse où je pouvais jouer avec ma flexibilité physique en lien avec la mobilité de la statue de myrte. Je croyais que, de cette façon, je pourrais avoir une relation plus claire avec les paroles du scénario.

La mise en scène pour *Mythe-jeux de refus* demandait un travail autour de la plasticité de l'appareil vocal et respiratoire issu de ma formation comme acteur, mais que je devais maintenant utiliser en fonction du travail acrobatique. Selon Grotowski (1992), « l'acteur doit être capable de déchiffrer tous les problèmes de son corps qui lui sont accessibles » [Notre traduction] (p. 30). Ainsi le corps doit être libéré de toutes les résistances et doit pouvoir éliminer les obstacles concrets qui surgissent, dont tout ce qui pourrait empêcher la voix et la parole de s'exprimer. L'articulation entre le mouvement acrobatique et la parole était un problème concret que je devais régler.

Le narrateur du texte incarne aussi la statue de myrte. Selon moi, il y a eu un grand changement dans ma perception lorsque j'ai trouvé la motivation pour dire ce dernier texte. J'ai compris l'intention de faire ce transfert après avoir longtemps investigué de même qu'en écoutant et en voyant Ivania dire sa dernière phrase avant de sortir de scène. Je crois que j'ai pu alors commencer à tisser la temporalité et l'espace du tableau en apportant le jeu d'intercorporité entre Ivania et moi ainsi qu'avec le public. Arendt (1961) nomme cet état de « *inter-est* » :

L'action et la parole, dirigées vers les humains, ont lieu entre les humains, et elles gardent leur pouvoir de révélation-de-l'agent [...] et ne concerne que les affaires du monde d'objets où se meuvent les hommes, qui s'étend matériellement entre eux et d'où proviennent leurs intérêts du-monde, objectifs, spécifiques. Ces intérêts constituent, au sens le plus littéral du mot, quelque chose qui *inter-est*, qui est entre les gens et par conséquent peut les rapprocher et les lier. La plus grande part de l'action et de la parole concerne cet entre-

deux, qui varie avec chaque groupe en sorte que la plupart des paroles et des actes sont en outre *au sujet de* quelque réalité objective du-monde, tout en étant révélation de l'agent qui agit et qui parle. [...] l'entre-deux physique [...] recouvert et surchargé d'un entre-deux tout différent qui est fait d'actes et de paroles [...] Cet entre-deux second et subjectif n'est pas tangible puisqu'il n'y a point d'objets concrets en lesquels il pourrait se solidifier; le processus de l'action et de la parole ne saurait laisser derrière lui des résultats ni des produits (p. 239-240).

À partir du texte et des actions d'Ivanie, j'ai pu trouver la voie pour mon interprétation de la statue de myrte, ses paroles et ses mouvements m'offrant un support pour mon jeu scénique. J'ai aussi pu recréer la relation avec le public et identifier l'intention de la narration du texte final à partir de cet état d'*inter-est*. Le lien établi par le jeu scénique avec Ivanie provient de l'action et de la parole de cet « entre-deux » décrit par Arendt, ce qui ouvre le champ de relation avec le public. Les paroles et les actions « sont au sujet » du tableau; elles réfèrent à la capacité de transformation des autochtones et aident à tisser la temporalité et l'espace de la statue de myrte. L'« entre-deux physique » se forme également de la relation des actes et des paroles et renforce le jeu scénique d'intercorporité entre Ivanie, le public et moi.

3.8.2. Les adaptations techniques sur le trapèze en fonction des choix scéniques

Un autre défi constant de la création de ma séquence de mouvement sur le trapèze a été d'articuler la technique acrobatique du point de vue du jeu de la statue de myrte. J'ai choisi une séquence dynamique⁷⁸, ce qui rend encore plus difficile de trouver ce qu'il faut préserver techniquement de la figure et ce qu'il est possible d'enlever par

⁷⁸ Une séquence dynamique sur un appareil aérien circassien est caractérisée normalement autour de figures énergétiques, explosives et accélérées. Il s'agit de figures, par exemple, que l'acrobate lâche et rattrape l'agrès aérien, ou qu'il fait des rotations au tour de l'appareil, etc.

rapport aux automatismes du corps acrobatique. Il s'agit d'un travail très méticuleux de recherche qui est nécessaire afin que je ne rate pas la figure et que je ne me blesse pas. Par exemple, mon premier mouvement sur le trapèze s'appelle *tempo* : il s'agit d'une préparation, autrement dit d'un *otkaz*, me permettant d'arriver sur le trapèze assis de côté. Pour réaliser ce *tempo*, je balance mon corps en suspension en dessous de la barre afin d'aller chercher la plus grande amplitude possible, j'élève ensuite mes jambes très rapidement puis je fais une grande traction en tournant en même temps mon corps afin d'arriver assis sur la barre. J'ai trouvé une façon de réaliser le *tempo* et ainsi d'arriver à la fin de la figure en préservant la puissance du mouvement : il fallait ne pas pointer les pieds – donc, avoir les pieds en flexion ou mous – et, avant de m'asseoir, ne pas garder les jambes tendues, mais pliées. Un deuxième exemple est la figure appelée « tour dos ». L'acrobate, le dos sur la barre, peut faire plusieurs rotations dans les deux sens autour de la barre, en se tenant par les mains ou par les coudes. Dans mon cas, je fais un transfert d'appui et de rotation, c'est-à-dire que je commence à faire les « tours dos » avec les mains dans un sens, je change aux coudes et, ensuite, je change les sens des tours. Une recherche minutieuse fut nécessaire afin de préserver ce qu'il faut techniquement pour bien accomplir la figure, les principaux points d'appui étant les mains et les coudes. Cette recherche m'a permis de préserver la résistance et la force musculaire du tronc et des bras afin de réaliser les tours autour de la barre. De cette façon, je pouvais jouer avec mes jambes (pliées, molles et décalées), mais il me fallait prendre en compte la technique et les fouettées à un moment précis, sinon je n'étais pas capable d'accomplir la figure et je pouvais me blesser. Pour arriver à la qualité du mouvement désirée, j'ai cherché longtemps ces possibilités sur le trapèze. Toutefois, le fait que cette discipline soit ma spécialité en cirque m'apportait un sentiment de sécurité plus fort que sur les autres agrès.

Tout ce cadre de recherche sur le trapèze mis en évidence ci-dessus révèle justement le processus d'adaptation de la figure technique afin qu'elle serve les choix scéniques

du tableau. Je cherche à mettre la technique circassienne en relation avec le travail de l'acteur à partir de l'interaction entre les codes gestuels de l'acrobatie et de l'interprétation. Ce travail pratique de recherche en studio m'a permis d'explorer davantage la mise en rapport de corporéités à partir de la mise en relation de techniques ce qui m'a permis transgresser en quelque sorte les codes acrobatiques.

Dumont (2011) nous rappelle que ce qui fascine le spectateur au cirque est la puissance des interprètes à travers les jeux d'équilibres et de déséquilibres. De cette façon, « l'acrobate apparaît à travers l'image de ce 'corps impossible', maître de la gravité terrestre » (p. 6). L'auteure fait appel à l'interdisciplinarité des pratiques à partir de la notion de l'altérité des langages artistiques. Je sentais, durant le travail de composition de *Mythe-jeux de refus*, que « le travail dans l'altérité suppose que le corps s'imprègne de nouvelles sensations et développe une conscience de sa globalité » (p. 8). Il s'agit d'un travail d'articulation constante de mes capacités physiques et de mes choix kinesthésiques. Dumont (Ibid.) nous parle d'un « corps indiscipliné » (p. 8) issu de ce processus d'altérité de langages artistiques, de l'entre-deux, qui est « habité par une certaine puissance d'imagination, de ressources motrices et dynamiques » (p. 8). Il s'agit donc d'un « corps *ultra performant* » (p. 8) qui ne fait pas l'apologie d'un corps exclusivement performatif ou sportif, mais qui constate « que la puissance physique et la polyvalence motrice gagnées par un corps *entre* les disciplines sont des matrices chorégraphiques riches » (p. 8). Les brouillages des langages artistiques par et dans les corps dans lesquels je me suis plongé lors de ce processus de création se révèlent de matériaux puissants pour la composition scénique qui me permettent de m'approcher de la compréhension du corps-acrobate.

C'est presque à la fin du travail dans le studio de création que nous avons trouvé une façon de faire la transition entre le tableau de la « Prière du chasseur » et à celui de « La statue de myrte ». Comme ce dernier était parlé et sans musique, nous avons

choisi de faire une sorte de prologue. Comme le scénario le suggère, les autochtones apprennent la langue du colonisateur, s'habillent comme le colonisateur et incorporent la religion des colonisateurs, mais quand ils le souhaitent, ils se déshabillent, parlent leur langue et vont célébrer leurs Dieux⁷⁹. Il fallait qu'Ivanie incarne cette image de la statue de myrte. Par conséquent, Manon Guiraud (conceptrice des costumes) a suggéré qu'Ivanie porte une robe très flexible qui lui permettrait de se transformer. Après quelques improvisations, Ivanie a composé une chorégraphie où elle pouvait jouer avec la flexibilité et proposer de nouvelles formes, presque abstraites. Au final, le tableau « La statue de myrte » se poursuit jusqu'au moment où Marcus, le gréeur, descend le trapèze à la marque prévue afin que je puisse aller par terre me mettre en position pour le tableau suivant.

3.9. Pour marcher dans la nuit obscure

Ce tableau s'inspire du témoignage d'une femme autochtone de la ville de Val-D'Or en lien aux femmes autochtones disparues et assassinées au Canada. Ce témoignage a été réalisé par *Radio-Canada* et a été diffusé en octobre 2015⁸⁰. La femme raconte qu'elle et d'autres femmes ont subi des abus sexuels de policiers canadiens. De Paula a écrit un tableau où les paroles étaient à la fois fortes et poétiques. C'est pourquoi, dès le début du travail de composition de ce tableau, Jeff voulait qu'une voix hors champ dise le texte du scénario plutôt qu'Ivanie. Il fallait que cette voix brise le silence résonnant dans toute la salle.

⁷⁹ Voir le tableau « La statue de myrte » en français à l'Annexe C page 295 ou en portugais à l'Annexe D page 311.

⁸⁰ Encore en septembre 2017, cette vidéo était disponible sur le lien internet : <https://www.facebook.com/radiocanada.info/videos/1072979709413702/?pnref=story>

Pour la création de ce tableau, nous avons commencé à travailler à partir de la fin de « La statue de myrte » alors que j'étais sur scène avec le trapèze-danse. Jeff cherchait à établir une relation entre Ivanie et moi à partir de ce contexte; c'est pourquoi il a demandé à Ivanie de rentrer sur scène en chantant et dansant la chanson d'honneur du Peuple *Mi'kmaq*⁸¹. Jeff m'a demandé de regarder Ivanie ce qui m'a beaucoup touché dès les premières improvisations. D'une part, lors du jeu, je me sentais honoré, en tant qu'homme, par cette femme qui dansait et qui chantait autour de moi. Or, j'avais un malaise : l'homme ne peut pas être honoré dans ce tableau puisqu'il s'agit de la violence faite aux femmes autochtones. Jeff, lui, souhaitait apporter une image de réconciliation entre la femme et l'homme.

J'ai exposé cette inquiétude au metteur en scène qui m'a demandé d'improviser une séquence de mouvement sur le trapèze. Le chant, la danse et la présence d'Ivanie m'ont motivé et m'ont permis de renforcer le sens de mes mouvements au trapèze-danse. J'ai cherché à établir un lien avec elle durant l'improvisation. Ce lien m'apportait un autre niveau de jeu en regard de la qualité et du rythme de ma séquence de mouvement sur le trapèze-danse : je jouais avec différentes notions de vitesse, de focus et du poids du corps tout en étant directement connecté avec son chant et sa présence sur scène. Or, si Ivanie et moi avons établi une relation concrète sur scène à partir du mouvement, le lien avec le scénario était encore loin de se faire.

C'est la rencontre avec la professeure et anthropologue Marie-Pierre Bousquet à l'Université de Montréal qui m'a guidé dans la compréhension du scénario, qui a également aidé mon interprétation sur scène. La professeure Bousquet nous a raconté que la réconciliation entre les autochtones et les non-autochtones au Canada était encore loin de se faire. L'anthropologue nous a parlé de la question de l'homme

⁸¹ Les *Mi'kmaq* sont un peuple autochtone du côté nord-est de l'Amérique. Ils se sont progressivement installés dans la péninsule de la Gaspésie au Québec. Aujourd'hui, il y a 28 groupes distincts de cette ethnie au Canada.

autochtone et de sa relation trouble avec les femmes, car s'il est agresseur, il est aussi la victime. Elle a attiré notre attention sur le contexte dans lequel cet homme vit : sans aucune dignité, avec sa fierté détruite par la colonisation et par le contexte politique actuel du Canada. Les femmes se trouvent ainsi du côté le plus vulnérable de la communauté et elles en subissent les conséquences. Cette affirmation ne minimise pas la violence faite aux femmes à la communauté, mais permet de la comprendre comme une conséquence du processus historique de la colonisation. Cela suggérait également que la guérison entre l'homme et la femme dans leur communauté était d'abord nécessaire. C'est ainsi que nous avons trouvé le fil rouge poétique de ce tableau : la guérison. C'est la femme (Ivanie) qui apporte la guérison à travers son chant et sa danse d'honneur et l'homme, ainsi, peut se retrouver et se reconnecter avec elle. Cela lui permet à la fois de s'envoler et de revenir sur terre.

3.9.1. La relation entre le corps et le trapèze

Dans ce contexte, ma recherche de mouvement s'est concentrée autour de l'image de tourner au trapèze et d'être connecté avec Ivanie qui tournait autour de moi. Je sentais la puissance de la présence, du chant et de la danse d'Ivanie et je cherchais le jeu entre nous deux à partir de cet état. Cela m'apportait des images sublimes : l'action de s'envoler, d'aller vers le ciel, de transcender le corps, de parler au chaman et de revenir à la terre pour le contact direct avec la femme. Ces éléments ont guidé la recherche de la qualité de mouvement sur le trapèze. En fait, cet outil devenait l'extension de mon corps qui se prolongeait dans le trapèze-danse. Cette extension permettait la connexion entre le ciel et la terre, le vol et la chute, le mouvement virtuose et le vertige ce qui était possible grâce à un référentiel important pour mon jeu scénique : la gravité, une force omniprésente et un invariant de l'espace terrestre. La gravité est primordiale pour la perception de la verticale qui « est le résultat d'un

compromis multisensoriel. Le cerveau utilise les données des capteurs vestibulaires de la vision, de la proprioception, et les compare aux références intrinsèques de la direction axiale du corps » (Berthoz, 1997). Ce sont les récepteurs localisés dans l'abdomen qui, selon Berthoz (1997), contribuent à la perception de la verticale. Le cerveau utilise de multiples référentiels afin d'accomplir une tâche; c'est pourquoi il construit une série de référentiels (vision, proprioception et abdomen) pour chaque phase du mouvement. Lorsque je tourne sur le trapèze-danse, par exemple, j'aperçois les moments exacts où je peux réaliser les mouvements et les figures à partir de mes référentiels.

Cette perception de la verticale par l'artiste circassien, qui est condition de la sensation de vertige, est aussi responsable de l'engagement du corps dans une multitude de postures. C'est à travers le vertige que l'acrobate joue avec les sensations et y prend plaisir. Andrieu (2014) fait une analyse intéressante sur les arts circassiens aériens à partir de la notion de vertige. Il établit un lien entre le vertige et les airs : « les pratiquants engagés dans les pratiques corporelles de vertige sont 'des toucheurs professionnels de l'air' » (p.107). Travailler dans les airs est aussi une façon de déplacer le lieu de pratique à travers un processus d'engendrement d'autres territoires de jeux possibles, ainsi « l'identité du lieu devient un moyen de rompre avec les modèles sociaux comme 'espace de transgression' » (p.107). Ce travail de la verticale dans le contexte de *Mythe-jeux de refus* permet notamment d'identifier le rôle fondamental de l'espace aérien pour le jeu corporel. La sensation d'être dans les airs est vécue par le corps-acrobate via la façon dont l'air structure les corps et les outils (hamac, tissu acrobatique et trapèze-danse) qui les mettent en mouvement. À vrai dire, lors de l'expérience créative, ces sensations sont « déterminées par la réalisation des gestes esthétiques (plaisir lié au vécu corporel) voire efficaces (plaisir obtenu ou non en fonction du résultat du geste) » (p. 112). La question qui se pose alors est à savoir si ces sensations sont conscientes lors de la réalisation du geste

acrobatique ou si elles sont davantage favorisées par une incorporation de la technique. Pour ma part, je dirais que ces deux aspects jouent en moi lors de la réalisation d'une figure, ce qui permet la découverte d'une autre qualité expressive par le processus d'intercorporéité. Cela implique une concentration fondamentale, une conscience de la réalité matérielle, charnelle et de l'espace et du vide. Il s'agit d'une intentionnalité inconsciente où je dois « trouver un équilibre entre conscience vive et attentive dans les moments clés et automatisme corporel qui réalise le mouvement une fois le déclenchement technique effectué » (Ibid., p. 124).

Le corps acrobatique porte une pensée instinctive; il est un corps double entre l'animal et l'humain, entre Apollon et Dionysos. Ces notions s'articulent par le processus dynamique des extrémités du corps de l'acrobate. Selon Peignist (2009), c'est à travers les extrémités de mon corps que la relation corps-objets-monde est possible, ainsi « le point de jonction du corps et de l'outil ne tient qu'à des extrémités, c'est-à-dire aux points d'emmanchement où l'outil 'travaille', aux points de raccord, de contraintes, de flexion, ou de torsion de matériaux » (para. 28). Si le corps, dans ce contexte, a la capacité de se prolonger et de localiser le point de contact sur l'agrès aérien, Berthoz (1997) nous dit que les sensations tactiles jouent un rôle fondamental dans la perception du corps propre. La propriété importante de cette extension est alors « que l'objet est perçu à sa place dans l'espace extra-corporel et non pas au point de contact de l'instrument avec le corps. Le cerveau construit donc une extension spatialement correcte du corps » (p. 109). Enfin, le prolongement du corps par le trapèze-danse est le résultat « d'une corrélation entre une partie du corps (celle qui tient l'outil) et un point de l'espace » (p. 109).

Concernant l'expérience artistique de *Mythe-jeux de refus*, ces jeux d'extrémités du corps acrobatique peuvent être reliés aux principes expressifs meyerholdiens et à ses torsions, qui sont aussi ancrés au centre du corps. Il s'agit donc d'une articulation

entre les principes expressifs de la biomécanique meyerholdienne et le jeu d'extrémités qui permet la réalisation de la technique acrobatique, l'interaction des centres et extrémités pouvant ainsi garantir la puissance du geste du corps-acrobate. J'essayais que l'*otkaz*, comme principe clé, puisse concrètement être le déclencheur du mouvement du corps scénique et transiter entre les pôles extrémités-centre du corps. Il fallait d'abord établir ce principe expressif aussi à la verticale afin de rendre possible l'expérience artistique du corps-acrobate souhaité pour cette recherche doctorale. Ce processus d'articulation était la plupart du temps conscient et a orienté certains choix scéniques durant la création. Ce principe a permis d'articuler la mise en relation des langages artistiques et qui m'a aidé à orienter ma recherche dans le champ de l'intercorporéité.

Deux autres éléments ont été déterminants pour soutenir le jeu scénique dans ce tableau : la voix hors champ issue du texte du dramaturge, qui a été réalisée par Cynthia Smith, autochtone de la Nation *Anishinaabe* et la relation de complicité avec le gréeur Marcus Gauthier.

Cynthia travaille pour combattre la violence des femmes autochtones au Canada et est aussi comédienne. Elle nous a dit que participer à ce projet de création l'intéressait, car ce sujet faisait partie de sa réalité et la touchait directement. Elle connaît d'ailleurs la femme autochtone de la ville de Val-D'Or qui a témoigné et a inspiré ce tableau. La voix de Cynthia m'a permis de me connecter sur la scène. Ce fut l'élan fondamental me motivant à me lever et à monter sur le trapèze. Sa voix était aussi la base de la composition chorégraphique d'Ivanie, qui a fait le choix de souligner les paroles du scénario à travers sa danse afin de renforcer le discours du tableau.

Le deuxième élément essentiel au jeu scénique de ce tableau (comme pour la plupart des autres d'ailleurs) a été la relation avec le gréeur Marcus Gauthier qui manipule

mon trapèze pour le jeu chorégraphique. C'est à travers l'appareil circassien que nous communiquons sur scène et que nous pouvons établir notre relation. Connaissant chaque mouvement et chaque figure sur le trapèze, il peut ainsi garantir le jeu scénique entre cet agrès et moi. Le processus d'intercorporéité se révèle donc également ici, par cette relation. Ma vie et mon interprétation dépendent de ma relation avec Marcus puisque celle-ci doit sentir et suivre mes dynamiques, mes élans et mes déséquilibres menant à la réalisation de la figure sur les appareils. Marcus, par ailleurs, manipule également le décor. À la fin de ce tableau et après avoir mis mon trapèze à la bonne place, il redescend le grand tipi sur scène. Avec son aide, Ivanie et moi manipulions le tissu à la fin de la chorégraphie afin de recréer la même image du début de la création. Cette fois-ci, par contre, les éclairages dévoilaient sur le tipi, le vers en portugais qui se retrouve sur le « Monument aux Drapeaux » à la ville de Sao Paulo. En réponse à ces mots se trouve, également écrit sur le tipi, la voix des peuples autochtone.



Figures 9.1–9.2 Photographies du tableau « Pour marcher dans la nuit obscure » de *Mythe-jeux de refus* (crédits : Helena Vallès)

3.10. Aujourd'hui ont saigné les drapeaux

Conformément à ce dont l'anthropologue et professeure Marie-Pierre Bousquet nous avait parlé lors de notre rencontre à l'Université de Montréal, après la guérison vient la nécessité du monologue. Les peuples autochtones devront prendre la parole, seuls, avant d'établir un possible dialogue. C'est que le tableau de clôture de *Mythe-jeux de refus* représente. Il faut rappeler que la partie finale du « Prologue » avait été prise de ce dernier tableau. Les mots du début d'« Aujourd'hui ont saigné les drapeaux » sont donc les mêmes que ceux du « Prologue », mais cette fois, la narration continue sans s'arrêter. Le scénario propose une réflexion sur le génocide des peuples autochtones à partir de la relation avec la statue de pierre à la ville de Sao Paulo.

Nous sommes revenus à la même image proposée lors du « Prologue » : le grand tipi et moi sur scène, avec la différence que le tipi affichait maintenant les vers du « Monument aux Drapeaux » et les mots des autochtones en réponse. De plus, je revenais sur scène non pas comme Marcos qui s'était présenté au début. Cette fois, j'étais complètement transformé par ce que j'avais vécu durant le déroulement de *Mythe-jeux de refus*. Il s'agit donc de deux images différentes (le « Prologue » et le tableau de clôture), mais qui se rejoignent dans un espace et une temporalité en spirale plutôt que de façon cyclique. Cela impliquait encore une fois un changement de perspective pour le jeu scénique, car les paroles du scénario demandaient une métamorphose de l'interprétation. Maintenant, c'est la voix des peuples autochtones que j'incarne, une prise de parole que dévoile le monologue, comme nous avons mentionné ci-dessus. C'est pourquoi nous avons opté pour interpréter le texte de façon simple et directe avec le public. Ce sont les mots les plus importants à entendre, c'est la puissance de la parole qui peut mener une réconciliation possible.

Je me suis beaucoup questionné par rapport à ma prise de parole et ma relation avec les peuples autochtones lors de ce tableau. Ce tableau met en premier plan la voix des autochtones. Par contre, je ne peux pas parler en leur nom et cela n'était pas mon intention. Ce que je souhaitais était de parler *avec* eux. Carneiro da Cunha (2009) affirme que la construction ethnique ou l'ethnicité supprime aux éléments culturels leur signification première, ceux-ci se retrouvant alors hors du contexte dans lequel ils ont été créés. Autrement dit, « l'ethnicité fait de la tradition une idéologie [...] et fait de la tradition un mythe à mesure que les éléments culturels sont devenus 'autre chose' par la réorganisation et la simplification qu'ils ont été subis » [Notre traduction] (p. 239). Retirés de leur contexte original, les éléments culturels prennent ainsi une signification qui déborde leur signification initiale, créant une polysémie qui « permet l'existence d'une culture de résistance opérant à partir d'un discours qui est complètement dévié » [Notre traduction] (p. 239). Enfin, c'est ainsi que je situe ma prise de parole dans ce tableau et que je reconnais le discours d'ethnicité « en tant qu'approche de revendication d'ordre culturel et en tant que moyen important de manifestations essentiellement politiques » [Notre traduction] (Ibid., p. 244). Ainsi, les points pertinents à ce tableau et que nous avons essayé de résoudre scéniquement sont issus de cette compréhension d'ethnicité.

Je parle *avec* les peuples autochtones à partir de tout ce que j'ai vécu durant le processus de création à l'intérieur et à l'extérieur du studio de création. Ivanie m'a soutenu et m'a encouragé en ce sens. Il s'agit aussi de dévoiler mon rôle politique comme interprète-créateur, d'attirer l'attention des gens sur l'existence des cultures autochtones et sur l'ensemble des valeurs qui guident la coexistence entre nous tous et l'environnement. De cette façon, je cite Viveiros de Castro (2016) :

Nous nous sentons ici comme les *amérindiens*, comme tous les peuples *amérindiens* du Brésil : en formant un énorme contingent de non-bénévoles de la Patrie. Les non-bénévoles d'une Patrie que nous ne voulons pas, d'un gouvernement [...] qui ne nous représente pas et qui ne nous a jamais représentés. Personne ne l'a représenté à ceux qui se sentent *amérindiens*. Il n'y a que nous qui pouvons nous représenter, ou peut-être, il n'y a que nous qui pouvons dire que nous représentons la terre – cette terre. Je ne dis pas qu'il faut représenter 'notre terre', mais la terre d'où nous sommes, de qui nous sommes. Nous sommes les non-bénévoles de la Patrie. Parce que 'l'autre' est notre volonté. [Notre traduction] (para. 17).

3.10.1. À la recherche de l'expressivité du corps-acrobate

En ce qui concerne la recherche du corps-acrobate dans le cadre de cette expérience artistique, la piste primordiale que j'ai identifiée vient du champ de l'intercorporité. Tout d'abord entre ma partenaire et moi, car ma relation avec elle est la base du jeu scénique. La compréhension de sa danse, de son geste, de ses actions, de sa respiration, de son regard et le fait de sentir sa présence sur scène m'amènent à ce lieu de rencontre, d'ouverture et de perception de l'«autre»; c'est pourquoi il me faut rester ouvert aux changements de points de vue lors du jeu scénique d'Ivanie. Par le processus d'intercorporité, je peux incarner plusieurs points de vue à travers les jeux de métamorphoses infinies, comme le suggère Bernard (2002). Mon existence scénique se concrétise à partir de la relation avec Ivanie. C'est donc la condition d'existence du corps-acrobate.

Ce lieu de jeu scénique crée un rapport à la totalité de la corporité expressive qui m'ouvre à d'autres possibilités de jeu à partir de la mise en relation des langages artistiques. Selon Bernard (2001), l'expressivité corporelle présuppose la conception énergétique d'une dynamique de refus et, notamment, d'un processus de différenciation immanente éveillé par une pulsion autoaffective qui cherche à faire

revivre en soi la présence de l'objet de désir, et, par conséquent, à se permettre une satisfaction rapide et fictive. Autrement dit, « l'expressivité ne fonctionne que par l'altérité radicale d'un processus fictionnaire » (p. 23), dont la corporéité qui, se nourrissant de son propre mouvement, de ses figures acrobatiques et de ses gestes, laisse la sensibilité en être affectée. Il s'agit de cette écoute autoaffective qui promet à chaque expression sa particularité unique et qui garantit la recherche du corps-acrobate dans cette expérience créative. Pour conclure, et je suis tout à fait d'accord avec Bernard (Ibid.),

il y a une altérité originaire et fondatrice de notre corporéité, mais qui reste foncièrement ambivalente : si elle constitue la matrice primordiale de toute création artistique, elle ne peut l'être que par l'irruption simultanée, menaçante et sournoisement pernicieuse du désir d'identité qui la hante (p. 24).

3.10.2. L'*otkaz* comme opérateur poétique

À la recherche de cette expressivité (tel que mentionné dans la section précédente), l'*otkaz* a un rôle important comme moteur expressif du mouvement scénique et comme moyen en vue d'établir ma relation avec Ivania dans le jeu d'intercorporéité. D'ailleurs, comme nous l'avons mentionné antérieurement, celui-ci se veut opérateur de langage dans mon corps, dans le sens où je comprends son pouvoir de transformation du mouvement comme une métaphore pour la composition d'autres espaces et d'autres temporalités. Selon cette conception, je comprends que chaque tableau a son propre *otkaz* issu du jeu des interprètes afin d'engendrer, par le corps, la construction d'autres espaces-temporalités. C'est pourquoi celui-ci joue un double rôle dans cette recherche-crédation : celui de principe expressif du mouvement tel qu'envisagé par Meyerhold et, selon moi, celui de principe d'opération poétique du travail scénique.

D'autres praticiens ont aussi approfondi la notion d'*otkaz* et ont dévoilé sa notion comme opérateur poétique. Eisenstein⁸², par exemple, avait déjà reconnu la double fonction du *otkaz* sur la scène, qu'il appelle « *recoil* », de l'anglais, « recul » (Eisenstein cité par Gordon et Law, 1996, p. 192), concernant tant l'aspect physique que psychologique. Selon lui, le recul est dans tous les niveaux du mouvement expressif et est défini de la façon suivante : « *that movement, which, when you wish to make a movement in one direction, you initially make in the opposite direction (in part or completely)* » (Ibid., p. 192). Il s'agit d'une loi basique du mouvement lors du déplacement spatial où l'acteur dépense le minimum d'énergie pour l'efficacité du mouvement. Aussi, pour Eisenstein, le recul a une autre fonction :

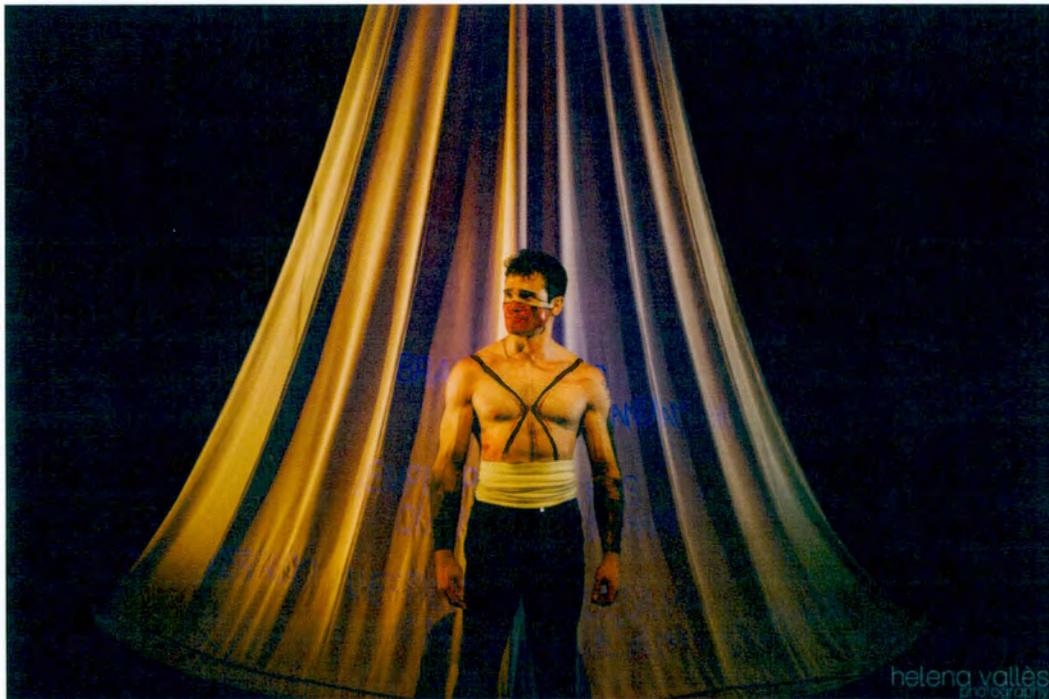
« The action must "enter the consciousness of the spectator". (...) the action can never, and must not, begin from a dead point, from a blind phase. It must begin so that the starting point of the movement in question, a movement which enters the consciousness, proves to be not amorphously static, but a dynamic point of break between two directions. (...) the recoil is a technical support, but it is also a condition of expressiveness with an independent decorative value. Like a backbone or a skeleton, it is called upon to maintain the structure. (...) Its role in facilitating perception is the following: not to overload the consciousness, but unconsciously to instill the spectacle into the feelings. (...) the recoil must be "acted out" and developed in the performance to such a degree that with its content it provides a basis for the technical stability of the construction » (Ibid., p. 193-194).

Enrichissant encore davantage cette discussion, Eisenstein soutient que l'une des lois basiques de la dialectique peut être révélée dans l'organicité du mouvement à travers l'*otkaz*, qui se présente à la fois comme processus de déplacement d'un endroit à l'autre et comme objet de perception précise. De cette façon, l'*otkaz* en tant

⁸² Sergueï Eisenstein (1898-1948) a travaillé dans les domaines du théâtre et du cinéma russe à la première moitié du XXe siècle. Il était élève de Meyerhold et collabore au développement théorique de la biomécanique et du mouvement expressif. Eisenstein écrit des analyses sur la biomécanique à partir des lectures réalisées au Théâtre Proletkult de Moscou dirigé par Meyerhold. Eisenstein va continuer à étudier la biomécanique et le mouvement expressif durant sa carrière comme cinéaste.

qu'opérateur poétique joue ce double rôle dans le sens intellectuel et dans l'effet émotionnel. Celui-ci touche donc plusieurs dimensions : « *one leans in the direction of the intellect, another in the direction of emotional penetration of action into the human psyche, where the emotional and intellectual realms are indivisible* » (Ibid., p. 204).

Lors du processus de création de *Mythe-jeux de refus*, le principe de l'*otkaz* a agi comme opérateur poétique afin de soutenir la structure du travail scénique. Nous avons le désir de travailler l'*otkaz* dans le champ technique du mouvement scénique, mais aussi dans ce deuxième aspect du plan dialectique qu'Eisenstein révèle. C'est pourquoi nous avons essayé d'instaurer ce principe comme potentiel de transformation de l'action scénique, qui peut amener le spectateur à un autre espace et à autre temporalité à partir des différentes qualités de la force affective du mouvement. Autrement dit, j'ai souhaité utiliser l'*otkaz* comme opérateur poétique afin d'articuler le travail corporel et le matériau poétique aux exigences scéniques et dramaturgiques.



Figures 10.1–10.2 Photographies du tableau « Aujourd’hui ont saigné les drapeaux » de *Mythe-jeux de refus* (crédits : Helena Vallès)

3.10.3. Le corps et la notion d'être *entre* les langages scéniques

C'est dans le champ de l'interartistique que le processus de création de *Mythe-jeux de refus* vise à prendre sa force. Les langages du cirque, du théâtre et de la danse se rencontrent et se métissent dans le corps à la recherche de l'expressivité. Le corps, comme affirme Nancy (2000), peut être envisagé comme un corps qui se sent, « ce *se* qu'il sent, identique à son âme ou à son soi, est enveloppé en chaque sentir sans être nulle part où on pourrait le trouver 'lui-même' » (p. 163); autrement dit, le corps « en tant que sentant est pour lui-même senti, et c'est cela qui le fait 'même' et 'soi' » (p. 163). Dans ce cas, selon la conception de l'auteur, les arts marquent leurs limites par le moyen d'une intensification qui, en même temps, s'exclut des registres et les irrite ou les agite à partir de leur mise en relation. À vrai dire, « les arts se sentent les uns les autres – ils ne peuvent pas se sentir : ils touchent ainsi toutes parts, sensiblement, l'ordre sensé du sens, qu'ils ouvrent démesurément, insensément, insensiblement » (p. 164).

Cela nous guide vers le territoire de l'*entre* où se trouve le concept de corps-acrobate qui est soutenu par l'idée de la pensée métisse qui brouille, déclassifie et décatégorise, comme soutiennent Laplantine and Nouss (2008). Un point intéressant apporté par le métissage est que le territoire de l'*entre* peut être perçu au-delà de la dimension spatiale, plutôt comme une « pensée de la tension, c'est-à-dire, une pensée résolument temporelle » (p. 71) qui est en constantes transformation et évolution, et aussi une « pensée de la multiplicité, née de la rencontre [...] qui permet de donner toute sa dignité au devenir » (p. 71). Le devenir métis, que cette recherche-crédation souhaite à travers le concept de corps-acrobate, surgit comme « le comble du désordre », donc « ambivalent et indéfini, le métissage ne peut être qu'incohérent » (p.73). En ce sens, le corps ici conserve ses identités artistiques en même temps qu'il s'ouvre à d'autres, puisque « la fierté du métissage tient dans ses origines » (p. 100).

Tous ces aspects mettent davantage la notion du métissage dans la dimension temporelle du devenir plutôt que dans la dimension spatiale. Le devenir joue ainsi avec le changement constant, jamais fini et qui « jamais se devine : telle est la dynamique, vibrante et fragile, du métissage » (p. 102), et telle est celle avec laquelle cette recherche-crédation souhaite se rapprocher, par le corps, avec *Mythe-jeux de refus*.

Cette condition du corps donne un aperçu subtil de la notion d'être *entre* les langages artistiques. Il la distancie de la dimension spatiale et introduit les conditions de temporalité, du qualitatif, de l'incertain. La métaphore de la rencontre entre Apollon et Dionysos « surgit, comme un évènement, et assure ainsi la parité des partenaires » (Laplantine et Nouss, 2008, p. 101). Ainsi, elle ne peut jamais être comprise de manière statique, mais en constante altération, jamais accomplie. Le concept de corps-acrobate doit dès lors être saisi comme une condition de tension, « de vecteurs de changements incessants » (Ibid., p. 102), qui ne peut pas être fermée, limitée et résolue dans cette expérience artistique. Le corps-acrobate suit le flux de la dynamique du devenir qui valide la condition du métissage, puisque « ce que nous sommes procède directement de ce que nos corps peuvent faire » (Sennett, 2010). C'est par la pratique à long terme que l'artiste peut s'enraciner et s'approprier un savoir-faire. Cela permet aussi le développement du travail de réflexion, d'analyse et d'imagination, puisque « la maturation demande du temps; on prend durablement possession d'une compétence » (Ibid., 395).

Un très gros défi de ce processus de création fut l'entrée en salle, alors que nous souhaitons avoir très rapidement la capacité de jouer avec les autres voix des créateurs (gréage, décor, éclairage et costume/peinture corporelle). Ivania et moi sortions du studio de création et, après trois jours de montage technique, il ne nous restait que deux jours pour comprendre ces voix et entrer en relation avec elles. Il

s'agissait d'un travail d'écoute et d'adaptation constant : manipulation de décor, précision des éclairages, confiance au travail du gréeur, adaptation aux entrées et sorties par le plafond, capacité à intégrer la peinture corporelle. Pourtant, sur scène, je retrouvais avec Ivania le support de mon jeu scénique. C'est pourquoi, même à la fin de *Mythe-jeux de refus*, après le monologue, je me reconnectais avec elle ainsi qu'avec les plans spatial et temporel que nous avons instaurés sur scène. Je la regardais danser derrière le tipi. De la guérison au monologue, nous souhaitons la réconciliation pour chaque spectateur. Une réconciliation personnelle où chaque personne du public, à travers cette expérience artistique, aura peut-être le pouvoir de devenir.

CONCLUSION

*Il faut semer plus de mystère que de connaissance [Notre traduction]
(Prosa, 2017)*

Cette thèse-création est partie d'une idéalisation d'un corps scénique appelé ici le corps-acrobate, idéalisation née de mes expérimentations en tant qu'artiste de la scène. Cette recherche-création autour du corps-acrobate a trouvé son lieu d'expérimentation à travers le processus de création de *Mythe-jeux de refus*. Elle a pris place dans un terrain situé dans l'*entre* de l'expérience créative et de la recherche académique. C'est la pratique artistique qui a permis de réfléchir à la notion de corps scénique en dialogue avec le cadre théorique. Je considère que la construction d'un savoir réflexif en art provient d'un champ pratique d'action créatrice.

Mythe-jeux de refus, réalisé en 2016, s'inspire des cultures autochtones du Brésil et du Québec comme matériau poétique pour le jeu scénique. Ce projet s'est fait avec la participation de partenaires et cocr ateurs qui ont été fondamentaux pour le processus et l'expérience de création. Le processus de création s'est développé entre deux lieux : Canada et Brésil. C'est à Montréal où la plus grande partie de l'expérience de création s'est déroulée. Celle-ci s'est située entre les langages artistiques du cirque, du théâtre et de la danse où furent expérimentées les qualités expressives émergeant du corps scénique. Cela m'a permis de dégager certaines pistes pour une compréhension personnelle de la mise en relation de ces langages dans le corps et

d'expérimenter scéniquement la notion de corps-acrobate qui fonde cette recherche-crédation doctorale.

Comme il s'agit d'une recherche *en* arts, et non *sur* les arts ou *pour* les arts, j'ai préféré mettre en relief l'expérience de création qui fonde ce projet doctoral; autrement dit, la discussion générée dans cette thèse est issue du processus de *Mythe-jeux de refus*. Pour construire un savoir issu de la pratique artistique elle-même, je me base sur une approche méthodologique liée à la praxique qui ne vise pas à dissocier le binôme théorie-pratique. Pour cette raison, j'ai choisi le paradigme post-positiviste, qui considère la réalité comme multiple selon les points de vue du chercheur. Dans ce cadre, cette recherche s'approche de la pensée phénoménologique/herméneutique qui a pour but de comprendre et de décrire un phénomène, ici celui du corps-acrobate. L'approche méthodologique choisie pour saisir et décrire le corps-acrobate est l'heuristique, qui permet de prendre en compte un problème ou une question de recherche dans lequel le chercheur-artiste est immergé. Plus spécifiquement l'autopoïétique qui concerne l'étude d'une pratique artistique analysée par l'artiste lui-même. Finalement, l'heuristique se définit aussi par l'aller-retour vécu par l'artiste durant sa pratique entre expérimentation créative et compréhension. Cette approche m'a donc permis d'analyser et de discuter la notion de corps présentée dans cette thèse-crédation.

Le corps scénique qui traverse *Mythe-jeux de refus* a été au cœur de la recherche du potentiel expressif issu du matériau poétique, notamment du scénario proposé par Murilo De Paula. Ce scénario a été écrit à partir de différentes discussions, recherches et ateliers effectués dans le cadre de cette recherche-crédation. Une autre thématique et un autre contexte auraient forcément amené la recherche-crédation dans une autre direction. Dans mon contexte de création, ce sont les cultures autochtones qui offrent les repères pour le jeu scénique. C'est donc dans cet univers que le corps se plonge. Le champ de la corporéité dans lequel j'ai souhaité inscrire ce processus de création

prend ainsi son lieu d'expression à partir du matériau poétique et du scénario de *Mythe-jeux de refus*. De plus, je rappelle que cette recherche prend son sens à partir de l'articulation du corps acrobatique avec la définition de corporéité dansante de Michel Bernard et des principes expressifs du mouvement de Meyerhold. Elle a été structurée à partir des allers-retours entre les expérimentations créatives et les repères théoriques.

Cette recherche-crédation doctorale m'a permis d'identifier de premières pistes en relation au corps-acrobate. La relation entre la technique acrobatique incorporée par le corps et les matériaux poétiques en fonction de la composition de la création était un champ d'exploration privilégié de cette recherche. Durant tout le processus, j'ai cherché à donner un sens poétique à la technique acrobatique incorporée par mon corps en fonction des exigences scéniques et dramaturgiques. Au terme de l'étude, deux aspects importants émergent en relation à l'incorporation de la technique lors de la relation avec le matériau poétique : d'un côté, plus je maîtrisais la technique acrobatique, mieux je pouvais comprendre, sentir et découper le mouvement en fonction de la scène. Autrement dit, il était plus facile de saisir ce qui était primordial pour accomplir techniquement le mouvement en jouant avec d'autres possibilités de réalisation de ce mouvement et ainsi créer un autre espace et une autre temporalité (l'*otkaz* comme opérateur poétique). Sennet (2010) affirme que la technique au plus haut niveau ne peut plus être caractérisée comme une activité purement technique, car « dès lors qu'ils le font bien, les gens peuvent sentir pleinement et penser profondément ce qu'ils font » (p. 33). D'un autre côté, plus le mouvement et les figures acrobatiques étaient maîtrisés et automatisés, plus difficile et plus longue était la recherche d'articulation entre la technique et le matériau poétique : le corps revient facilement aux automatismes qu'il connaît et qu'il a incorporés auparavant.

Les images apportées par le scénario, la relation avec ma partenaire Ivania Aubin-Malo et le rapport avec les agrès circassiens ont également permis l'articulation entre

la technique acrobatique et le matériau poétique. J'ai choisi de travailler la technique acrobatique en fonction du scénario et des matériaux poétiques trouvés sur les cultures autochtones du Brésil et du Québec. En fait, la recherche des mouvements et des figures avait pour objectif de constituer un rapport avec les images offertes par cet univers. L'appareil circassien choisi était d'ailleurs primordial pour établir l'ensemble des figures acrobatiques pour chaque tableau, car chaque appareil aérien a son propre vocabulaire de mouvements techniques. Concrètement, lors du processus de création, ce sont les images présentées par le scénario qui m'ont permis de travailler sur les séquences techniques déjà élaborées sur les agrès aériens. Liée à cette recherche, la relation avec ma partenaire Ivania était déterminante pour ce travail. Le jeu scénique entre nous transformait la façon dont j'opérais les mouvements et figures acrobatiques. La relation concrète avec Ivania me forçait à briser les automatismes techniques et à me lancer à la recherche d'autres chemins pour accomplir les figures acrobatiques sur l'outil. De cette manière, la scène était la source poétique pour le traitement et la transformation du vocabulaire technique acrobatique.

La compréhension des matrices du concept de corporéité dansante et, en conséquence, du processus d'intercorporéité a été une clé pour le jeu scénique et pour les choix de composition de chaque tableau. Les quatre paramètres fondamentaux qui légitiment l'acte de danser proposés par Bernard (2001) et qui définissent le concept de corporéité dansante⁸³ ont émergé durant le processus de création de *Mythe-jeux de refus* comme moyens d'opération du corps scénique. Ces particularités, qui fondent la notion de corporéité dansante, sont apparues comme une base du jeu scénique. Si j'essaie d'établir un panorama de sa fonction scénique, je dirais que la « dynamique corporelle de métamorphose indéfinie » (Bernard, 2001, p. 82) rendait possible les prises des différents points de vue pour le jeu; autrement dit, elle permettait les

⁸³ Ces quatre particularités fondamentales sont présentées au chapitre I, section 2.2.3, de la page 49 à 51.

constantes prises de perspective de l'animal, du chaman, du chasseur, du gibier, etc. Le jeu de « 'tissage' et 'détissage' de la temporalité » (Ibid., p. 82) permettait le flux de construction et déconstruction du devenir du corps scénique à partir de ses différents points de vue et de la construction d'autres temporalités propres à chaque tableau. Le « défi obstiné à la gravitation terrestre » (Ibid., p. 82) renforçait la qualité du geste dans le jeu avec la légèreté, la puissance et la transposition des limites du corps en relation au « dialogue incessant et conflictuel avec la pesanteur » (Ibid., p. 82). Finalement, « la fonction auto-affective et auto-réflexive » a permis d'identifier par où le corps s'isole et par où le corps essaie de se mêler avec le monde. Dans ce contexte, comme affirme Bernard (2002), la dynamique de création impliquant le processus de corporéité souligne une projection de fictions qui anime la corporéité sentante et son articulation avec notre imaginaire.

La mise en relation entre les différentes corporéités permet sa diversification « à l'infini » (Ibid., p. 533) et rend possible le processus d'intercorporéité. De façon concrète, la compréhension de ce processus a permis la recherche incessante d'articulation des langages artistiques dans mon corps afin d'établir le lieu de l'*inter*, où se révèlent les rapprochements et les écarts entre les arts dans leurs pratiques et leurs catégories expressives. Non seulement, est-ce à partir de cette relation entre les corporéités que le corps-acrobate souhaite expérimenter, mais c'est aussi l'intention d'avoir plusieurs corporéités dans le même corps qui le caractérise. De plus, le lieu d'intercorporéité prenait sa force lors de la mise en relation avec Ivanie par l'écoute, l'échange et le dialogue à travers le « croisement illimité des virtualités projetées par la diversité des corporéités » (Ibid., p. 533), c'est-à-dire par le jeu scénique ancré à la trame fictive de nos sensorialités. En fin de compte, c'était dans le jeu de relation entre nous deux et dans la reconnaissance de l'autre sur scène que ce processus devenait possible.

Dans ce terrain de pratique, la recherche du *modus operandi* de l'expression scénique à partir du corps s'est développée par la notion de *znak otkaz* issue du travail artistique du metteur en scène russe V. Meyerhold. Ce principe expressif de la phrase du mouvement se caractérise en tant qu'élément de composition. Par la recherche du sens contraire du mouvement dans une phrase gestuelle, j'ai essayé de retrouver la puissance expressive du mouvement scénique qui s'articule avec la technique acrobatique et la notion de corporéité afin de mettre l'accent sur son expressivité elle-même. J'ai pu aussi vérifier la notion d'*otkaz* lors du travail avec la technique acrobatique. Effectivement, je partage le point de vue de Meyerhold : le mouvement expressif doit avoir pour origine son contraire. Pour faire une pirouette sur mon hamac, par exemple, il me faut démarrer le mouvement par la direction opposée à celle où je vais tourner mon corps. En même temps, la structure de la phrase de mouvement *otkaz-possil-tormoz-totchka-raccourci* a apporté au travail du corps la plasticité du mouvement, la précision, le contrôle rythmique et la conscience spatiale et temporelle nécessaire à cette recherche du mouvement expressif. L'étude biomécanique du « Tir à l'arc » s'est ainsi avérée le point de départ pour le travail des principes meyerholdiens sur la phrase rythmique du mouvement. Cette étude a d'ailleurs inspiré directement la composition du tableau « La prière du chasseur ».

Tel que Meyerhold l'a proposé, nous avons exploré ce contre-mouvement en servant à la préparation de l'action appelé l'*otkaz* qui a servi comme signal indiquant à ma partenaire que j'étais prêt à agir. Il établissait le lien, une sorte de « communication silencieuse » [Notre traduction] (Thais, 2014, à la carte : « acteur ») entre Ivania et moi – concrètement par le corps et le mouvement physique – permettant de gérer le « signe de puissance du devenir de l'action » [Notre traduction] (Thais, 2014, à la carte : « acteur »). Partant de cette dernière affirmation, la notion d'*otkaz* a, en outre, agi comme opérateur poétique en articulant le travail corporel au matériau poétique et ce, à partir des exigences scéniques et dramaturgiques. Par conséquent, la compréhension de ce principe meyerholdien a permis la mise en relation des moyens

expressifs dans ma corporéité avec ma partenaire et avec tous les autres éléments ayant un lien avec la création. L'*otkaz* était donc un élément-clé de l'altérité, puisqu'il favorisait la relation avec toutes les corporéités et tous les éléments de composition de *Mythe-jeux de refus*.

À partir du moment où l'*otkaz* adopte les fonctions exposées ci-dessus, donc compte tenu de l'effrangement des corporéités par le processus d'intercorporéité et de la relation entre la technique acrobatique et le matériau poétique issu de ce processus, l'expressivité du mouvement fait émerger, selon ma perception, une nouvelle qualité particulière au corps vécu dans cette expérience artistique. Cette qualité expressive se trouve dans ce terrain du brouillage, de l'*inter* et du métissage des langages du cirque, du théâtre et de la danse où se retrouve la rencontre entre Apollon et Dionysos. Il s'agit d'un corps qui suit le flux de la dynamique du devenir et où l'interaction des corporéités amène à sa reconfiguration afin de faire émerger une qualité expressive issue de l'expérience artistique elle-même. Pour retrouver sa propre expressivité, ce type de corps cherche sa limite : endurance, positions, étirements et repères; il se plonge de plus dans le champ du senti et s'y déploie sans cesser. Si tel est le cas, la sensation qui, selon Deleuze (1981), est « maitresse de déformations, agent de déformations du corps » (p. 28) a effectivement offert au corps, lors de cette expérience artistique, la possibilité d'adopter de multiples points de vue.

La qualité expressive ayant surgi dans le corps qui a traversé cette expérience artistique est intrinsèquement liée à ce domaine de l'interartistique. La qualité expressive issue d'un contexte scénique spécifique se manifeste par une pratique de la tension, c'est-à-dire une pratique résolument temporelle, où les corporéités sont constamment mises en relation et identifient leurs différences et leurs liens afin d'engendrer les transformations qualitatives du mouvement. La métaphore de la rencontre entre Apollon et Dionysos dans la compréhension de l'expressivité du geste du corps-acrobate est évocatrice. Elle permet d'aborder la rencontre et le brouillage

entre, d'un côté, la beauté et la virtuosité du geste propre au monde harmonique et lumineux où Apollon retrouve son expression et, de l'autre, le geste troublant, voluptueux, déréglé et plongé dans les intensités de la sensation du monde de Dionysos.

Tous ces aspects caractérisent un modèle de corps perçu aussi comme un produit social porteur de l'altérité. L'interprète maîtrise son corps, qui est son outil primordial de travail et qui, ainsi, « n'est plus un corps invisible de la communauté, mais un corps porté par la singularité du sujet, marqueur de toutes les différences, il devient un corps à lui tout seul » (Fagot, 2010, p.42). En fait, la mise en signe que les arts du cirque, du théâtre et de la danse poursuivent selon leurs usages sociaux du corps devient une mise en piste des techniques et des pratiques du corps. Ce corps « se manifeste fondamentalement par un sens pratique, c'est-à-dire par une aptitude particulière à se mouvoir, à s'occuper et à s'orienter selon la position occupée dans l'espace social » (Fagot, 2010, p.43). Le corps qui habite cet espace social reconnaît ce qui lui est étrange et l'incorpore au lieu de l'éliminer. Han (2016) soutient par ailleurs que notre société actuelle veut s'éloigner de ce qui lui est étrange pour plutôt l'éliminer. Elle déclare aussi que notre société « se caractérise par la disparition de l'altérité et de l'étrangeté » [Notre traduction] (p. 10).

C'est, au contraire de ce que Han décrit, le désir de l'altérité qui caractérise ce modèle de corps que ce soit, comme mentionné précédemment, par rapport aux langages artistiques, aux partenaires, aux créateurs ou à toute autre voix ayant été présente durant le processus de création. De surcroît, je rappelle ici encore une fois le champ poétique d'inspiration pour *Mythe-jeux de refus* : les cultures autochtones du Brésil et du Québec. L'un des grands défis du projet de création était qu'il devienne un moyen de « déterminer les problèmes imposés par chaque culture et de ne pas chercher de solutions pour les problèmes imposés par la nôtre » (Viveiros de Castro, 2002). Maria Thais m'avait déjà mentionné que les cultures autochtones sont des cultures vivantes.

Aussi, leur complexité et leur multiplicité ne permettent pas de les réduire à un simple sujet de création scénique dont l'observation distanciée pourrait mener à « construire un objet exotique » [Notre traduction] (Viveiros de Castro, 2002, p. 117). C'est pourquoi il ne faut pas les prendre comme sujet, sinon nous ne pouvons les « voir comme un sujet *autre*, comme une figure d'autrui qui, avant d'être sujet ou objet, est l'expression d'un monde possible » [Notre traduction] (Viveiros de Castro, 2002, p. 117).

Dans ce contexte, il m'a fallu entrer dans la pensée autochtone par l'expérience réelle de la chair. L'expérience, dans le cas de cette recherche-crédation doctorale, est la mienne en tant qu'interprète : l'expérimentation, quant à elle, concerne la pratique artistique née à partir de ces expériences. De cette manière, j'ai pu créer une sorte de fiction artistique qui « consiste à prendre les idées autochtones comme des concepts et à extraire de cette décision des conséquences : [...] le plan d'immanence que de tels concepts présupposent, les personnages conceptuels qu'ils activent et la matérialité du réel qu'ils offrent » [Notre traduction] (Viveiros de Castro, 2002, p. 123). Il ne s'agit pas de proposer une interprétation de la pensée autochtone par l'expérience créative, mais plutôt de « réaliser une expérimentation avec elle, et donc avec notre propre nôtre pensée » [Notre traduction] (Viveiros de Castro, 2002, p. 124). Effectivement, l'objet et les matériaux poétiques du processus de création deviennent les mondes que constituent les concepts autochtones. Ainsi, « prendre les idées *amérindiennes* en tant que concepts signifie de prendre ces idées comme dotées d'une signification proprement philosophique ou comme potentiellement capables d'une utilisation philosophique » [Notre traduction] (Viveiros de Castro, 2002, p. 125) ou, dans le cas de cette recherche-crédation, potentiellement capables d'une utilisation artistique.

Le corps de cette expérience artistique ne veut pas expliquer et utiliser le monde d'autrui, mais plutôt « multiplier notre monde » [Notre traduction] (Viveiros de

Castro, 2002, p. 133). « L'expression de ce monde possible » cité ci-dessus s'exprime par le corps scénique issu de cette expérience artistique. Elle peut alors être inscrite dans le propre corps comme perspective : « le corps comme perspective interne d'un concept : le corps comme impliqué dans le concept de perspective » [Notre traduction] (Viveiros de Castro, 2002, p. 140). Ce corps qui a traversé cette recherche-crédation cherche à atteindre le corps-acrobate idéalisé sur le plan conceptuel; dit autrement, il s'agit d'un corps possible, pas d'un corps « accompli ». Le projet de saisir le corps-acrobate dans une expérience artistique est un projet de vie qui continuera à se déployer durant mon parcours artistique. Pour la présente thèse-crédation, mon but a été davantage de répondre à mes sous-questions de recherche et d'explorer mes objectifs de recherche afin de dégager les pistes me permettant de comprendre le corps-acrobate.

D'ailleurs, je poursuivrai un projet de compréhension du corps-acrobate dans ma trajectoire artistique suite à cette thèse-crédation. La maturation d'un travail artistique exige du temps et c'est à travers ma pratique artistique que je pourrai m'enraciner et m'approprier toujours davantage cette notion de corps-acrobate. De plus, seul un travail constant de questionnement sur ce que je fais me permettra de murir le concept de corps scénique que je propose. Même après cette période d'investigation dans le cadre du doctorat, il est possible que je ne puisse jamais donner une conclusion finale à ce projet de corps que j'ai souhaité investiguer. Je pourrai continuer à déployer le corps-acrobate au cœur de plusieurs autres pratiques scéniques. Pour ce qui est de cette recherche doctorale, j'ai certes pu saisir certains fondements et notions liés aux questions de recherche, lesquels pourront à l'avenir guider l'expérience du corps-acrobate durant mon parcours comme artiste de la scène. Je crois avoir accompli cette étape de ma recherche, mais le désir de comprendre, d'approfondir et d'expérimenter le corps-acrobate se poursuivra encore.

ANNEXE A

EXTRAITS DU JOURNAL DE PRATIQUE DE LA CRÉATION *MYTHE-JEUX* *DE REFUS*⁸⁴

Avril 2016

Le 25/4 :

[...] La première chose que j'ai demandée à Ivania était de se reconnecter avec le matériau physique que nous avons expérimenté durant le mois de janvier : l'étude biomécanique du « tir à l'arc », la danse *Pow-wow* et le *kenpo*. Je suis entré dans le studio avec le matériau poétique chassé pour la création et, de plus, le scénario. Alors, j'avais quelque chose de concret pour commencer le travail.

Nous avons vu la série de photo de la biomécanique de Lee Strasberg avant de commencer à faire l'étude, car nous avons eu besoin de nous rappeler la séquence et analyser les postures physiques du modèle de la photo. Après avoir analysé, nous avons fait certains exercices pour les spirales du corps, car la biomécanique exige beaucoup la torsion et les mouvements en spirale. Nous avons fait la « marche biomécanique » pour la compréhension aussi de la posture du corps et pour nous

⁸⁴ J'ai choisi de ne pas faire corriger la syntaxe de mon journal afin de conserver les traces très personnelles de ma réflexion durant le processus de création. Je n'ai pas écrit le journal de pratique et la thèse en portugais, ma langue maternelle. Je les ai rédigés directement en français. Le fait que je ne suis pas francophone révèle donc un autre défi lors de la rédaction du journal de pratique et de la thèse.

connecter avec l'espace de travail. (...) La première fois que nous avons fait l'étude était plutôt un exercice de rappel et d'adaptation du corps aux postures. Les deux prochaines fois que nous avons fait l'exercice, les principes expressifs étaient plus clairs et nous avons pu nous reconnecter avec l'*otkaz*. C'est intéressant d'observer que l'*otkaz* est le ressort qui propulse les mouvements. Je le sens physiquement. Si le signe de refus est clair dans le corps, le mouvement prend une dimension plus organique lors de l'étude. J'ai l'impression que le mouvement gagne une expressivité plus puissante vu que l'*otkaz* met l'accent sur la qualité du mouvement. J'ai l'impression que ce signe de refus doit être encore plus clair pour moi lors de la réalisation de l'étude. Il y a des moments qui ne sont pas encore très précis lorsque j'utilise l'*otkaz*. (...)

(...) J'ai choisi le premier tableau « Terre / Ciel » du scénario pour commencer les expérimentations scéniques. J'ai demandé à Ivanie de faire une improvisation libre à partir de la lecture du mythe et des photos du premier groupe de photo, celle du « panier ». Je lui ai donné la partie « Terre » et j'ai pris la partie « Ciel » pour moi. Les photos m'ont donné l'impression de détente, de décontraction, de rêve, de repos... Le mythe « Ciel » crée le monde onirique et de divagation à travers la nuit, le hamac, le rêve et le chaman. (...) Lors de l'improvisation, j'ai commencé par le tissu, mais je ne me sentais pas très à l'aise de trouver les images que je cherchais sur cet appareil aérien. Alors, je suis passé au hamac et j'ai recommencé le jeu d'improvisation. Je n'avais que les images du matériau poétique et du scénario pour l'improvisation. J'ai pu rentrer dans le jeu sur le hamac. Malgré les images étaient plus concrètes là-dessous, je n'ai pas beaucoup de vocabulaire de mouvements dans le hamac. Alors, j'ai cherché des mouvements sur cet appareil à partir du matériau poétique et des références d'autres appareils aériens. La détente et l'état de rêve étaient le moteur pour l'improvisation. Cela m'a aidé à bouger et chercher la qualité de mouvement sur le hamac en articulant la prouesse et la théâtralité du geste. C'est

intéressant d'observer que j'ai fait un aller et retour durant l'improvisation entre la recherche de la prouesse sur le hamac et la recherche de la qualité du mouvement. Derrière à cela, le scénario était comme le moteur de la recherche de l'improvisation. (...) Je crois que je n'ai pas encore établi durant cette improvisation l'état de jeu du corps-acrobate.

Le 26/4 :

On a commencé par l'étude du « tir à l'arc ». Ivanie et moi l'avons montré à Jeff. Il connaît le travail de Meyerhold de façon superficielle et l'une des premières choses qu'il a commentées de ce qu'il a vu était par rapport à l'*otkaz* et de la relation entre Ivanie et moi. (...) Il sent bien la présence de l'*otkaz* techniquement, mais d'une façon différente entre Ivanie et moi. (...) Il nous a demandé de répéter l'étude de deux façons différentes : la première, nous deux synchronisés; la deuxième, je fais écho au mouvement à Ivanie. Il a dit qu'il sent ces deux façons de faire l'étude biomécanique de manières différentes. (...) Il voulait utiliser l'étude lors de la mise en scène. (...) Moi, je ne suis pas sûr de vouloir l'utiliser. (...) Je sens que l'étude commence à prendre une forme plus organique et que le travail qu'on a fait aujourd'hui est mieux qu'hier. Par contre, je sens qu'il nous manque encore les principes dans nos corps. Il faut les répéter.

Jeff apparaît durant les répétitions et maintenant je sens qu'il y a une personne qui prend le rôle de metteur en scène de cette recherche. Il demande qu'on revienne à l'improvisation d'hier à partir du mythe « Terre / Ciel ». C'est le point de départ pour le travail. Il nous avait dit qu'il n'était pas sûr de comment commencer la recherche créative. Il a trouvé le départ lorsque j'ai raconté ce qu'Ivanie et moi avons fait à la veille. Après que nous avons montré l'improvisation sur le travail d'hier, Jeff m'a

demandé de continuer ma recherche sur le hamac et il m'a dit surtout qu'il a aimé la figure arquée que j'ai fait durant l'impro et la montée orteil. (...) Je me suis reconnecté avec le scénario pour recommencer mon travail d'impro et j'ai essayé de trouver les images et le sens qui sortait du texte écrit. Comment communiquer le mythe « Ciel » dans mon corps? C'est à travers les sensations que mes mouvements peuvent transmettre et des images que je peux construire par mon corps en relation avec le hamac. Pas de parole. Je dois accéder au monde onirique. Le regard est important. J'ai essayé de me reconnecter avec les photos du matériau poétique. La photo de l'amérindien sur le hamac et le fumé. Le chaman.

(...) De fois, Jeff venait me parler des images qu'il a aimées durant mon impro. Par contre, la plupart du temps, il essayait de chorégrapier Ivania lors du mythe « Terre ». Il a essayé à la fin de me fixer une séquence pour qu'après Ivania et moi soyons sur scène pour jouer dans le même tableau. Moi, j'étais sur le hamac en état de détente, le regard en état de rêve / la figure arquée sur le hamac / le retour et la chute à un jarret / la montée orteil – doucement / la chute. Fin du tableau. Possible changement de mythe « Paresse ». Comment établir dans mon corps l'état onirique de ce tableau? La communication est sans doute par le mouvement expressif. Je n'ai pas besoin d'accéder à une prouesse de haut niveau au hamac. La scène n'a pas exigé ça. Par contre, la prouesse est présente. Encore comme prouesse à mon avis. (...) Je ne pense pas beaucoup à l'*otkaz* durant mon impro. Lorsque je pense, je crois que le mouvement devient trop technique. Par contre, je sens l'*otkaz* dans mon corps quand je suis dans les airs. Je cherche les torsions dans le hamac et j'essaie de casser les lignes du corps acrobatique. L'état onirique de la scène exige une autre qualité expressive.

Le 27/04 :

Aujourd'hui, nous avons reçu Manon (costume) et Léa (scénographie). Ivanie et moi leur avons montré l'étude de « tir à l'arc ». En même temps, nous avons pratiqué encore une fois les principes expressifs de la biomécanique. La séquence de l'étude commence à être solide, vu qu'on n'est plus mélangé lors de sa réalisation. Par contre, j'essaie encore de trouver tous les moments de l'*otkaz* et les spiraux du corps. Qu'est-ce que je montre au public dans mon corps quand je réalise l'étude? Il faut que je fasse attention à chaque partie de mon corps à chaque posture. C'est le principe du *raccourci* chez Meyerhold. (...) Il faut que je travaille avec ça lors des impros.

On a pensé beaucoup aux solutions techniques en raison de la présence de Léa. Jeff a beaucoup travaillé en fonction de trouver des manières d'accomplir les idées qu'il avait pour le tableau « Terre / Ciel ». Il veut travailler à partir des ombres d'Ivanie et moi projetés sur le tissu, c'est pourquoi il trouve la façon de les faire avec Léa. Nous avons montré aussi aux filles le travail sur le scénario que nous avons fait hier. J'ai suivi quand même la phrase chorégraphique que nous avons créée hier. Pour mieux me connecter avec le jeu scénique, je dois partir des images que le scénario me donne. Si je ne pars pas de ce matériau, je crois que je n'arrive pas à communiquer ce que je veux, car je rentre dans une sorte d'improvisation où je cherche exclusivement la technique du mouvement.

(...) Jeff a voulu travailler sur mon trapèze dans le tableau « La statue de myrte ». Il voyait le trapèze sur scène dans ce moment. Tout d'abord, il a voulu me voir bouger sur le trapèze vu que ceci est ma spécialité. Je leur ai montré des séquences des mouvements de mon numéro. Je me sentais en pleine forme lorsque j'ai performé. (...) Jeff nous a divisé le texte du scénario entre Ivanie et moi et il m'a demandé d'être sur le trapèze et de bouger durant qu'Ivanie parlait une partie du texte. Il m'a aussi demandé d'arrêter de bouger et de répondre à Ivanie. C'était un jeu intéressant

et difficile pour moi. En même temps que je fais une séquence automatisée, il me demande de parler. Le jeu établi entre Ivania et moi est à travers le texte. On n'a pas de contact direct à travers le corps ou le regard. Je l'entends et je lui réponds lorsqu'il le faut. C'est intéressant, mais je ne me sentais pas à l'aise avec le texte. Peut-être, je ne comprends pas le contexte où je suis. La situation est établie par les mouvements et par la parole. J'ai eu de la misère. Je dois comprendre ce que le scénario veut dire... Cela peut m'aider à la relation entre techniques-qualité de mouvement-parole.

Le 28/4 :

On est restés longtemps cette fois-ci à travailler avec le tissu et Ivania. Le mythe était « L'arbre et la tortue ». Jeff croit qu'il faut trouver une relation entre Ivania et le tissu pour établir la chute de la femme et la danse à travers les deux. Le tissu qui est l'arbre et qui devient son *regalia*. (...) Je n'étais pas sûr d'être en accord avec Jeff pour créer un travail avec Ivania et le tissu. Je n'aime pas quand on voit que quelqu'un essaie d'être un acrobate aérien et dominer un appareil, s'il ne le maîtrise pas. Selon moi, le plus intéressant d'Ivania au tissu serait qu'elle établisse une autre relation avec le tissu à travers ses savoirs de danse. Si elle essaie d'être une acrobate aérienne, cela ne va pas marcher.

(...) Il faut que je garde mon attention sur la place du chercheur dans ce processus créatif. Pour moi, il est facile de rester seulement comme artiste dans cette création. (...) Nous sommes revenus au tableau « La statue de myrte ». En raison du mythe suivant « Pour marcher dans la nuit obscure », Jeff m'a donné le grand texte de la fin du tableau de « La statue de myrte ». On a discuté et je dis que le mythe inspiré sur les femmes autochtones disparues ne devrait pas être raconté par un homme blanc. C'est la voix des femmes amérindiennes. C'est à Ivania ou à une femme

amérindienne. Jeff a dit qu'il voulait qu'Ivanie chante et danse la chanson d'honneur de son peuple. (...) Nous sommes revenus à « La statue de myrte » et j'ai essayé de parler le texte à la fin. C'était encore plus compliqué, car il s'agit d'un long texte donc je parlais tout seul. Le texte dit que l'indien est une statue de myrte et peut prendre la forme de n'importe quoi. Les mouvements techniques au trapèze étaient justes, mais l'expressivité ne l'était pas et la communication n'était pas là non plus. C'était une improvisation difficile. Il manquait le jeu scénique. Comment dois-je le trouver ?

Le 29/4 :

Aujourd'hui, nous avons commencé la recherche scénique par le tableau « La statue de myrte ». J'ai le défi de trouver dans mon corps le lieu de la parole. Comment faire cela? D'abord, j'ai essayé de comprendre le contexte de ce tableau. Que veut-il dire? Il parle de la capacité d'adaptation de l'indien. OK. Je peux le reproduire en mouvement sur le trapèze, mais Jeff veut que je dise le texte du scénario. Qu'est-ce que je raconte? Je raconte à travers une narration que l'indien est une statue de myrte. Je suis le narrateur. Le narrateur qui est en même temps cette statue qui bouge et prend différentes formes sur le trapèze. (...) J'ai répété plusieurs fois cet exercice au trapèze, maintenant, Jeff m'a dirigé. Il a dirigé mes mouvements, le moment que je devrais parler, les pauses, l'intention, etc. La relation est entre le trapèze, le public et moi, Ivanie n'est pas sur scène. J'ai aimé avoir une direction plus précise, car je peux mieux m'orienter sur scène. Il est intéressant d'avoir quelqu'un pour dire si ce que je fais sur scène, si ça marche ou pas, sinon quelqu'un qui peut dire la meilleure façon de le faire marcher. Les indications de Jeff étaient précises : « tourne la tête quand tu dis cela », « ne bouge pas quand tu parles ce texte », « regarde le public quand tu parles cela », « change la qualité de ta voix quand tu montes ta jambe et tu fais la split

dans la corde », « bouge plus vite », « arrête et regarde le public » (...) Je sens que l'idée du corps barbouillé est plus concrète scéniquement. C'est mon corps et le matériau que j'apporte. Il est intéressant de mettre en relation ma formation circassienne et celle d'acteur en même temps sur scène. Par contre, je n'ai pas encore compris le lieu de ce texte dans mon corps. Je comprends l'intention du dramaturge de dire cela au scénario, mais scéniquement, dans mon corps, je n'ai pas trouvé la motivation. J'ai l'impression que je devrais raconter cela, de la même façon que Twry et les *Pataxó* racontaient quelque chose entre eux. Mais je n'ai pas trouvé encore la façon de faire... Je crois que j'ai accédé à quelque chose de mieux qu'hier, mais je ne suis pas encore arrivé à la bonne façon d'articuler le mouvement et la parole dans mon corps.

(...) Nous avons décidé de continuer à suivre l'ordre du scénario et de « La statue de myrte » nous sommes allés à « Pour marcher dans la nuit obscure ». Jeff m'a demandé de rester avec la tête à l'envers au trapèze et il a demandé à Ivania de rentrer sur scène en chantant le *honor song* de son peuple et en dansant. Il m'a demandé de rester sur le trapèze et la regarder. Je l'ai fait. C'est sûr que le fait de voir Ivania en chantant et en dansant me touche énormément. C'est beau de sentir sa présence et la puissance de sa danse. Cela m'a beaucoup touché, mais je me sentais sur scène un spectateur et je me sentais honoré, car elle chantait autour de moi et pour moi. (...) À la fin, j'ai dit que je ne me sentais pas très à l'aise, car il s'agit d'un mythe qui parle sur les femmes autochtones disparues et violées au Canada. Je ne me sentais pas très bien d'être en haut, au centre, en la regardant... Ivania a expliqué que cette chanson c'est pour la guérison. Jeff a suggéré qu'Ivania devrait chanter pour guérir la relation. On avait pensé à la réconciliation entre l'homme et la femme, entre le nord et le sud, entre le blanc et l'amérindienne. (...) La voix *off* disait le texte du scénario au départ de la scène et Ivania devrait chanter et danser autour de moi. Jeff m'a demandé de descendre mon trapèze et d'essayer quelque chose au sol. Maintenant, je commence

couché au sol et pendant qu'Ivanie rentre je la regarde et je commence à bouger. J'ai pensé de faire une séquence en tournant avec le trapèze. J'ai décidé d'improviser.

On a commencé l'impro. J'étais au sol. Ivanie commence à rentrer et, tout d'abord, j'ai essayé d'établir une relation entre nous deux. Doucement, car la musique dont elle chantait et sa présence évoquaient quelque chose de puissant et précieux, j'ai cherché son regard, je l'ai écouté. À partir d'un geste qu'elle a fait avec son bras, j'ai commencé à tourner avec mon trapèze. Des fois, je cherchais à la regarder encore, mais je sentais à travers mon corps que même durant mes mouvements, on était connecté sur scène. Je sentais que le jeu scénique était présent. Elle chantait pour moi et cela me donnait une motivation pour bouger. Pour monter au trapèze, pour descendre. Pour changer la dynamique. La relation se faisait présente concrètement. Le pouvoir de la danse d'Ivanie donnait de la puissance à mes mouvements et je le rétribuais en offrant de la puissance à la danse. Il y avait une sorte de symbiose. C'était un moment très heureux pour nous. À la fin, Jeff et Francine, qui était présente, avaient les yeux remplis des larmes.

Pour finir la journée, Jeff a voulu revenir au premier tableau « Terre / Ciel ». Il nous a demandé de le faire encore une fois et d'imaginer que nous sommes derrière le tissu et que le public voyait nos ombres. Des fois, une partie de notre corps serait visible. Les images du scénario sont plus concrètes pour moi lors de la chorégraphie. Le regard, la relation avec le hamac, avec la place autour, l'état onirique... Je crois que j'ai accédé à un lieu de compréhension du corps-acrobate dans l'improvisation d'avant à travers la relation scénique.

Mai 2016

Du 24/5 au 27/5 :

Durant ces quatre jours, nous avons travaillé sur certains animaux du *kenpo* et de l'étude biomécanique du « tir à l'arc ». Avant de commencer le travail pratique, j'ai passé à travers les commentaires que Maria Thais a fait de la première période de travail. Il y a eu trois points que je trouve important de souligner : il n'y a pas de relation entre Ivania et moi; le matériau technique (la biomécanique et le *kenpo*) « qui prend le sens seulement si l'on crée d'autres espaces et temporalités »; quelle est la compréhension du mot « refus » dans la création?

Ces commentaires ont traversé cette semaine au studio. Tout d'abord, s'il n'y a pas de relation entre Ivania et moi, on n'est pas dans le bon chemin. Il faut repenser cela, car le fil conducteur de toute ma recherche doctorale est d'être en relation. Les arts en relation, l'« être-entre »; mon corps en relation; la culture amérindienne est une culture à la base relationnelle; la relation entre Canada et Brésil; j'ai choisi de travailler avec un autre interprète sur scène. La relation est un mot-clé pour ma recherche. Je peux ainsi essayer de répondre à la question de Maria Thais : « quelle est la compréhension du mot « refus » dans la création? » La réponse : le refus à la non-relation, à « être-autour », au lieu d'« être-entre ». Si l'on part de ce principe, je crois qu'on aura un beau fil conducteur pour guider la création.

(...) Jeff a voulu travailler à partir du matériau de la biomécanique et du *kenpo* durant tout cette semaine. Il voulait accéder à ce matériau et incorporer les commentaires de Maria Thais. Comment créer d'autres espaces et temporalités à partir de ce matériau? Comment rendre utile ce matériau à la création? Jeff nous a demandé de montrer l'étude biomécanique du tir à l'arc et du *kenpo*. Il croyait que ça pourrait s'accorder avec la partie « chasse » du scénario, le milieu. Pour ce moment de travail, Jeff a

proposé que nous travaillions à partir du matériau qu'on avait, et, en même temps, il a essayé de les chorégraphier.

(...) Nous avons travaillé sur le travail de biomécanique et *kenpo* durant toute la semaine à partir des formes et lignes du mouvement. On a beaucoup improvisé à partir de ce matériau et Jeff les a chorégraphiés tous les jours. Par contre, cela était un problème pour moi, car, à mon avis, on s'éloignait du scénario. Je ne vois pas vraiment des liaisons avec le scénario. J'ai proposé ces matériaux, car je trouve intéressants les principes. Je n'ai pas apporté ces matériaux pour les chorégraphier en tant que matériau technique. C'est ça que Jeff fait en ce moment. Alors, j'ai commencé à me questionner sur la façon qu'on les utilise et j'en ai parlé à Jeff. C'est délicat quand même ma place, car je suis chercheur et la conception de ce projet est à moi, mais je ne suis pas le metteur en scène. Ma place est quand même d'interprète. Il faut que j'apprenne à jouer tous ces rôles. (...) Je lui ai expliqué qu'il abordait ce matériau d'une façon que j'ai prévue et je lui ai demandé s'il voyait une liaison entre la manière qu'il travaillait avec la biomécanique et le *kenpo* et le scénario. Il m'a dit qu'il ne savait pas si ce qu'il fait va rester comme ça, car il fait ses expérimentations aussi. Par contre, il voyait une liaison possible entre la façon dont il travaille avec ce matériau et le scénario. Alors, je me suis dit que je ne vais pas me méfier dès le départ au point de bloquer le travail et je vais voir où nous allons arriver avec tout ça.

Durant la semaine, nous avons mis le focus sur l'étude du « tir à l'arc » de la biomécanique et de la pratique du *tempo*. Cette fois-ci, ces pratiques ont été dirigées par Jeff, car il croyait les utiliser en tant que matériau scénique. J'avais l'envie de travailler avec ces matériaux à partir de l'orientation de Maria Thais et de créer d'autres lieux et temporalités. Lorsque j'ai présenté la première fois l'étude à Jeff, j'ai essayé de partir de la musique et de la relation avec Ivania d'établir un jeu à partir de l'action de chasser. Nous avons fait l'étude deux fois, la deuxième fois le jeu s'est

mieux établi à partir du regard et de la compréhension des actions entre Ivanie et moi. Être à côté d'Ivanie et regarder ses actions m'ont fait établir un jeu de chasser ensemble. J'avais un gibier que je devrais abattre, je suivais Ivanie au départ parce qu'elle était placée devant moi. Par contre, nous avons brisé le cadre formel des mouvements et pour la première fois, nous l'avons traité d'une façon plus libre. Les regards n'étaient pas toujours sur les mêmes points comme avant, nous avons marché d'une façon moins cadrée en relation à l'étude et nous avons décidé de ne pas être synchronisés. J'ai senti que nous avons commencé à établir les autres espaces avec ce matériau à partir de la simple relation entre Ivanie et moi et nous avons établi un jeu scénique. Jeff a confirmé ça à la fin de l'étude.

Après avoir vu le travail avec la biomécanique, il nous a demandé de refaire l'étude de deux façons : Ivanie et moi complètement synchronisés, comme un miroir, et la deuxième, les mouvements devraient être en décalage. À partir de ça, il a commencé à nous corriger et a essayé de nous mettre exactement dans la même posture. Maintenant, je ne saisissais plus si Jeff avait compris l'idée de travailler avec la biomécanique. Ce n'est pas pour ça qu'on le fait, à mon avis. Il a passé longtemps dans les problèmes formels du mouvement entre Ivanie et moi. Est-ce que la posture de la poitrine est bonne? La main est-elle plus ouverte ou plus fermée? Le pied est comme ci comme ça. À mon avis, ce n'est pas la meilleure façon de travailler avec la biomécanique, mais je ne voyais pas non plus ce que Jeff voulait faire à partir de tout ça.

On a travaillé aussi trois journées d'affilée avec le *kenpo*. On est parti d'une improvisation structurée où nous avons traversé les animaux : serpent, tigre, singe et aigle. Le but de l'improvisation était d'établir les postures des animaux et de chercher son état. C'est pourquoi Ivanie et moi avons essayé de chercher la relation entre nous deux à partir du jeu entre chaque animal. Je ne suis pas un pratiquant de *kenpo*, je ne

peux pas dire que ce que je fais, c'est du *kenpo*, car je n'ai pas eu une formation. Je prends les principes de ce que j'ai vécu lors de ma courte expérience avec des pratiquants du *kenpo* et j'incorpore dans la scène. La corporéité de chaque animal est un instrument que mon corps acrobatique peut utiliser pour la composition scénique. Par contre, j'ai la compréhension que l'expressivité ne vient pas seulement des postures et des lignes de chaque animal, mais de son état. C'est cet état que le corps doit incorporer pour trouver d'autres possibilités expressives.

Durant les improvisations, j'ai pensé à travailler l'état de chaque animal, mais je sens que j'ai besoin de plus de temps pour y accéder. Il s'agit d'un travail subtil qui émerge à partir du corps de chaque animal : c'est le regard, les points d'appui, comment articuler la marche, *etc.* Jeff a investi durant ces jours de travailler avec nous les formes et les corps de chaque animal : comment trouver de nouvelles postures et les chorégrapier? Nous avons fait des improvisations pour essayer de trouver d'autres postures pour les formes des animaux. Quand Jeff aimait quelque chose, il intervenait dans notre travail. Pour moi, il y a eu deux moments dans ces improvisations : d'abord, j'ai cherché à ajouter aux positions du *kenpo* déjà connues des trucs plus acrobatiques, par exemple équilibre sur les mains, roulades, positions archées et positions en souplesse. C'était une recherche purement dans les formes extérieures des mouvements. Cela offrait aux animaux un corps plus acrobatique, avec ses lignes et ses formes. La plupart du temps, Jeff a travaillé avec ce matériau. Par contre, à mon avis, il manquait la qualité de mouvement propre de chaque animal, son esprit et son expressivité. (...) J'ai cherché une autre motivation pour le travail, tout d'abord, j'ai essayé de trouver l'état de l'animal, ses motivations, son regard, ses intentions. Maintenant, j'ai pensé à jouer et à faire la recherche de mouvement. De cette façon, mes expérimentations sont sorties du champ pur des formes des mouvements et elles ont cherché à trouver la sensibilité de chaque mouvement comme moteur de l'improvisation. Tout d'abord, j'étais plus en écoute avec moi-

même et en relation à l'espace. Jeff a travaillé avec Ivania et moi séparément, alors on n'avait pas la possibilité de relation entre nous. Ainsi, le geste acrobatique était conséquence de la relation entre l'animal et lui-même, l'animal et l'espace. Ces improvisations me transportaient ailleurs, autrement dit, elles me transportaient dans un autre espace et une autre temporalité.

(...) Jeff nous a demandé de travailler les transitions entre les animaux : du serpent au tigre; du tigre au singe; du singe à l'aigle. La plus dure, à mon avis, c'était de passer du singe à l'aigle. Nous avons commencé à faire des explorations individuelles pour faire ce changement. Il est intéressant d'observer qu'il a eu deux moments durant les improvisations : une improvisation qui part seulement des postures de l'animal et une autre qui part de son état. À mon avis, la première est dure de trouver un état plus organique, elle reste dans les formes, tandis que la deuxième, le jeu s'établit plus facilement. On dirait que la première est inconfortable pour moi, car le mouvement reste dans lui-même et je ne trouve pas un moment que je trouve intéressant. La deuxième qui part de l'état de l'animal, elle part de la relation établie entre l'espace et moi et entre Ivania et moi, ainsi nous avons rentrer dans un jeu entre nous deux qui a donné la possibilité de faire une transition plus fluide entre le singe et l'oiseau. C'est un jeu d'écoute, où je réponds à Ivania, ses actions déclenchent une série de mouvements dans mon singe et à partir de ce jeu nous avons accompli la transition.

(...) Nous avons aussi travaillé la transition entre le serpent et le tigre. Jeff s'est rendu compte, à partir des mouvements à d'Ivania, de l'articulation des omoplates dans la marche du tigre. Alors, le tigre commence à surgir lorsque les omoplates s'articulent. J'ai beaucoup joué dans le serpent avec les torsions, les arches et les spirales, car je crois que c'est la base du mouvement du serpent. J'ai commencé à trouver le changement entre le serpent et le tigre lors que je me plonge dans l'état du serpent à

partir des torsions. Je trouve ainsi les points d'appui dans les mains et aux pieds puis l'articulation des omoplates et de la colonne vertébrale dans le tigre. C'est intéressant d'observer que la corporéité de l'animal installe son état, car la transition de l'état de chaque animal est super importante. C'est la posture, les points d'appui, la relation avec l'espace et la relation avec soi-même qui permettent d'émerger l'état du tigre et de le développer durant le jeu scénique.

(...) La transition entre le tigre et le singe était la dernière qu'on a travaillée. Passer de l'un à l'autre se fait à partir d'un changement de points d'appui. Les mains qui se ferment, la découverte de l'appui complet du pied et la position accroupie. Ivanie et moi avons fait ça à partir du jeu qui avait déjà été établi dans le tigre. Les découvertes des nouveaux points d'appui étaient établies à partir de la relation entre nous deux, par exemple j'ai fermé ma main au sol et elle répondait de la même façon; elle changeait l'appui de ses pieds et moi aussi. Comme ça, nous arrivons au tigre.

(...) On a travaillé longtemps dans l'aigle. Jeff expérimentait plusieurs positions avec nous. Il a commencé à chorégraphier Ivanie et moi dans l'aigle. J'observe que son travail chorégraphique se développe à partir de la forme du mouvement. Il ne sait pas bien où nous allons arriver, mais il prend un chemin et il s'engage. Malgré toute cette semaine d'investissement sur les animaux et sur l'étude biomécanique du « tir à l'arc », je ne vois pas bien l'association qu'il fait avec le scénario. Cela peut être un problème vu que le temps passe très vite et on n'en a pas assez.

Le 30/5 :

Jeff voulait essayer d'expérimenter une idée qu'il a eue. Il voulait déplacer une partie du dernier mythe pour le début. D'abord, j'ai raconté l'histoire au début du scénario,

avant le mythe Terre/Ciel. Je suis le narrateur de l'histoire et je vais introduire le thème au départ. Les propositions que Jeff m'a données, à mon avis, c'était intuitif et il me disait « je ne sais pas pourquoi exactement, mais je sens que c'est comme ça ». L'idée était que j'arrivais sur scène et je réfléchissais aux paroles pour raconter l'histoire, les paroles de la première partie du tableau « Aujourd'hui ont saigné les drapeaux ». À mesure où je trouvais les paroles, je racontais l'histoire dans les deux langues : portugais et français. Pour accomplir la demande de Jeff, la première chose que je pensais était « qui suis-je pour raconter cette histoire? » « Qu'est-ce que je fais ici? ». J'ai répondu à ces questions de la façon plus simple possible : je suis un interprète qui veut partager une expérience scénique avec le public. J'aimerais me rapprocher du public pour le faire. Je me suis assis par terre, d'abord, j'ai essayé d'accomplir ce que Jeff m'a demandé à partir des motivations trouvées. À mon avis, il y avait des moments où j'ai pu trouver l'état scénique que je voulais et d'autres moments que non. C'était à partir de la relation entre le mouvement et mes motivations internes que j'ai pu improviser. Le dialogue entre l'un et l'autre m'a permis de créer des partitions scéniques que Jeff a commencé à chorégraphier.

(...) Je ne pense pas beaucoup à l'*otkaz* quand je ne fais pas l'exercice biomécanique. D'une certaine façon, je me rends compte que l'*otkaz* est présent, même d'une manière imperceptible, lorsque je bouge. Le signe de refus, à mon avis, est aussi là quand je sens un engagement dans mon corps pour créer un autre espace et une autre temporalité. Il y avait moment durant l'improvisation du tableau « Aujourd'hui, ont saigné les drapeaux » que je crois que l'*otkaz* était présent, même si je n'y pensais pas. La scène commence à ouvrir la place au corps entre : le corps scénique qui fait les acrobaties sur le trapèze, c'est le corps qui danse, c'est le corps qui incorpore les animaux, c'est le corps qui parle, c'est le corps qui travaille l'*otkaz*, c'est le corps qui veut l'« entre »...

Juin 2016

Du 13/6 au 15/6 :

Cette période-ci, nous avons travaillé le début de la création : une partie du mythe « aujourd'hui, ont saignés les drapeaux » et le mythe « Terra / Ciel ». Jeff part des images scéniques pour rentrer dans le travail de composition : il installe le tissu et il joue avec les images qu'Ivanie fait à partir des ombres. En fait, nous avons cherché des images à partir des ombres au tissu. Quelles sont les images que le jeu entre Ivanie et moi produit? En ce moment-ci, il n'y avait pas une connexion entre le travail scénique et le matériau poétique. En réalité, je sentais une vraie déconnexion entre les deux. Je ne me sentais pas à l'aise de faire ce que je faisais, mais, en même temps, je croyais que je ne devais pas résister à sa façon de travailler. Il faut que je trouve un moment pour parler du scénario avec Jeff.

(...) Durant le temps que Jeff a travaillé avec Ivanie, je me suis engagé à construire une première partition de mouvement pour le premier tableau : la première partie de « Aujourd'hui, ont saigné les drapeaux ». Jeff veut que je travaille avec une partie du texte pour ouvrir *Mythe-jeux de refus*. Ses indications sont pour rentrer et pour chercher les paroles que je vais parler comme un « écrivain », en même temps, il faut que je joue avec les phrases en portugais et en français. La première chose que je suis allé chercher était « qui suis-je? » et « pourquoi je dois le dire? ». Je suis un interprète qui veut parler de la culture amérindienne. Simple comme ça! Je suis allé chercher les motivations dans le texte pour commencer l'improvisation. La première chose dont j'ai fait était de comprendre le sens du texte. Je me suis engagé à me plonger dans le matériau que j'avais pour partir la création. Qu'est-ce que je veux communiquer sur scène? C'était à partir de ça que j'ai trouvé la logique du texte et des gestes pour construire la partition scénique. Les gestes qui se répètent lorsque je parle portugais et

français, les gestes pour le feu, la barricade, les routes, etc. Les gestes m'aident aussi à trouver l'intention de ce que je dis. Au fait, c'est à travers la relation entre les mouvements, les motivations internes (psychophysiques) et la compréhension du scénario que je peux composer le matériau scénique. (...) Je me demande : « est-ce que je peux me servir des trucs acrobatiques pour la partition? » J'ai essayé de les mettre... Bon, je ne trouve pas que ça reste fluide. Alors, pourquoi dois-je me forcer à mettre de trucs acrobatiques si la scène ne demande pas ça? Je n'en mets pas.

(...) J'ai continué à rechercher la qualité de mouvement dans le hamac pour la première partie. Maintenant, le but était de me connecter avec Ivanie qui était au sol, ainsi je pouvais établir un jeu concret entre nous deux. Aussi, un autre point important est de comprendre le mythe « Ciel » : le peuple amérindien qui entend les paroles du chaman allongé sur le hamac, les images de l'ombre, nuit et silence; c'est dans le rêve que le chef influence la vie de la communauté. À partir de ce contexte, je m'engage à chercher une partition au hamac. Jeff veut que ça finisse avec une chute en direction au sol. Comment faire émerger une qualité expressive qui communique les paroles du scénario? Je pars de ma relation avec le hamac et avec ce que le scénario dit. J'essaie de barbouiller le geste acrobatique avec une corporéité qui suggère les images du texte. La relation avec Ivanie m'aide à établir cet autre espace et cette autre temporalité. La qualité qui émerge se rapproche de ce lieu barbouillé et l'*otkaz* engage le corps à la construction de cet autre espace et de cette autre temporalité lors du travail scénique ... Il faut aller encore plus loin.

(...) On a passé beaucoup de temps en cherchant des images pour les ombres du premier tableau. Cela était un matériau pour la composition chorégraphique de Jeff. Qu'est-ce qui marche, et qu'est-ce qui ne marche pas? On n'a pas touché vraiment au scénario pour savoir ce que cela peut apporter pour la scène... C'est un problème.

Le 16/6 et le 17/6

Nous avons travaillé sur le tableau de « Yākoana et le rêve ». Jeff nous a demandé de lire le scénario!! Je n'ai pas seulement lu, mais j'ai essayé de faire une courte analyse et d'extraire les actions et les images du mythe avant d'embarquer sur scène. J'ai souligné les verbes d'action et les images qui apparaissaient du scénario. Ensuite, Jeff nous a demandé d'improviser chacun sur un tissu : Ivania par terre et moi, dans les airs.

Nous avons passé toute la séance là-dessus. À mon avis, Yākoana est le mythe plus onirique parmi les autres, il parle de l'état de rêve et de transe. Le chaman qui conduit l'âme de la personne pour parler avec les animaux et les éléments de la nature. Il s'agit d'un processus de cure pour revenir après au quotidien de la vie à la communauté. Le tissu est le lieu qui ouvre la porte des rêves, c'est lui qui fait le lien entre les deux mondes. De plus, le scénario évoque les images du serpent, jaguar et singe. Nous avons touché ces corporéités lors du travail avec le *kenpo*. Lors des improvisations, mon objectif était d'évoquer ces animaux et l'univers onirique de Yākoana.

(...) Lors de la première improvisation, j'ai essayé d'évoquer l'univers onirique et d'établir une séquence de mouvements au tissu. Je ne fais pas de pointes de pied ni de jambes tendues tout le temps ni de lignes corporelles gracieuses, mais j'investis sur le mouvement, le lâcher-prise, l'état onirique à partir de la corporéité établie au tissu. C'est sûr que c'était le premier essai et que j'étais loin d'établir le discours et de trouver la qualité expressive que je voulais, mais le chemin était établi. Je suis passé longtemps au tissu en train de chercher ça. (...) La perception de l'improvisation a changé lorsque j'ai les animaux sur le tissu : j'ai évoqué le serpent et le singe surtout.

En fait, la recherche de mouvement au tissu m'a fait insérer les animaux aux improvisations. Le geste sinueux du serpent par la main et par la colonne vertébrale m'a fait découvrir d'autres possibilités de transitions et de passages sur le tissu, le lâcher-prise et la fierté du singe m'ont fait évoquer un autre état expressif que je ne connaissais pas encore au tissu. Cela m'a aidé à sélectionner des sections des mouvements au tissu que j'ai divisées en : ouverture de la porte de rêves; le serpent; le singe. J'ai trouvé une autre qualité de mouvement au tissu qui m'a fait créer un autre espace et une autre temporalité de jeu par le geste où j'étais immergé. (...) Je dois encore approfondir cela et trouver le jaguar, comme ça, je pourrai établir un territoire de jeu.

Après ça, Jeff a demandé à Ivania et moi de jouer ensemble sur le tissu et de faire une recherche de mouvements. Bien sûr que ça change beaucoup, car je dois faire attention à la sécurité. Ivania me tire vers en bas, bouge et tourne le tissu. J'étais plus inquiet de trouver le bon nœud et le point d'appui pour établir une relation avec elle à partir du tissu. Des fois, j'étais sur un tissu et elle faisait sa propre recherche de mouvement par terre, des fois, je glissais sur elle, des fois, je la prenais et je l'enlevais du sol. C'était le fun d'établir une sorte de relation au tissu avec une personne qui ne fait pas d'aérien. Cela ouvre d'autres possibilités de mouvements, car elle ne connaît pas du tout l'appareil circassien, alors elle bouge d'une façon inattendue.

(...) Jeff et moi avons fait pour la première fois ensemble une analyse du scénario. Nous avons lu, nous avons essayé de comprendre le matériau qu'on avait. (...) On continue.

Juillet 2016

Le 4/7 :

Entre la période de répétitions de juin et juillet, je me suis plongé dans la lecture du dossier du spectacle « *Recusa* » de la compagnie de théâtre *Balagan comme Maria* Thais m'avait suggéré. C'était très nourrissant autant pour le travail de recherche théorique que pour le travail de la création. J'ai mieux compris plusieurs notions sur la façon d'aborder des matériaux de création. La culture amérindienne est regardée à partir de la notion de « *perspectivisme amérindien* », voir les choses à partir de la perspective de l'autre »; le concept d'altérité, reconnaître l'autre, s'habiller de l'autre et, ainsi, devenir l'autre; et la notion de dualité qui était le point de départ du travail de création. Lire ce dossier m'a fait beaucoup réfléchir sur la création et sur le point de vue d'exploration des créateurs. Il nous manque encore la compréhension des éléments qu'on touche: la culture amérindienne. La réalité de ce peuple est dynamique, multiple et ouverte. La notion de temps n'est pas structurée en début, milieu et fin. Il s'agit d'une culture basée sur le chant, la danse et la parole. Il n'y a pas la notion de personnage. Les actions sont concrètes et ouvrent les portes pour des images réelles. De mon côté, je dois encore évoquer les mémoires vécues durant le processus d'étude, notamment lors du séjour dans la communauté *Pataxós*.

Bref, c'était avec ces notions-ci que j'ai commencé cette semaine de répétitions. Jeff, Ivania et moi avons jéré et j'ai exposé ce cadre. Jeff a résisté à mes mots et, à mon avis, il n'était pas content de ce dont je parlais, car c'était une critique de son travail. Il m'a dit que le projet ne peut pas vouloir comprendre une culture qui ne m'appartient pas. En outre, il a dit qu'il travaille avec des images et je lui apporte beaucoup de concepts théoriques qui, à son avis, « sont des mots ». Alors, j'ai essayé d'expliquer qu'il est possible de comprendre une culture et ce sont ces notions-là que

nous devons nous inspirer. Le monde amérindien est un monde de l'« autre » et qui n'est pas en accord avec nos croyances occidentales. Il faut changer le regard, la perspective, le point de vue. Finalement, pour finir la discussion, qui n'était pas confortable, Jeff m'a demandé : « veux-tu commencer par quoi? Je ne sais pas par où conduire », j'ai répondu : « on peut commencer par le matériau que j'ai travaillé durant les dernières semaines, le tableau « Yākoana et le rêve ».

J'ai montré à Jeff et à Ivania une étude que j'ai faite au tissu pour le tableau d'Yākoana. J'ai structuré l'étude à partir du scénario avec le but de trouver l'*otkaz* et d'établir scéniquement un autre espace et une autre temporalité. J'ai divisé l'étude en sections : recevoir le Yākoana; accéder l'état de rêves et la transcendance; parler au serpent; parler au singe; parler à la rivière; reconnexion avec la terre; devenir humain. Cela m'a aidé à établir le terrain de jeu pour moi. L'aspect onirique, la notion de transe devrait être présent. J'ai montré l'étude avec une musique chamannique des *Yanomamis*, c'est intéressant comme la musique aide le jeu scénique, car elle contamine le corps. (...) Mon principal défi était de trouver l'*otkaz* lors de l'étude et comme ça, la qualité de mouvement du corps-acrobate peut émerger.

(...) À mon avis, j'ai commencé à me rapprocher de la compréhension de l'*otkaz* lors de l'étude. Il y a du travail encore à faire, mais la recherche d'un corps scénique dont l'*otkaz* est le principe constitutif sur une pratique interartistique se développe dans un bon sens selon ma perception. Jeff m'a dit qu'il a bien aimé ce que j'ai présenté. Il a dit que l'étude l'a transporté dans un autre espace. C'est à partir de ça qu'on a commencé le travail de cette semaine.

D'un autre côté, ça me manque énormément la présence d'Ivania lors de la scène et l'étude était seulement une proposition pour rentrer dans l'univers de Yākoana. Dès maintenant, ma proposition était de repartir l'étude avec la présence d'Ivania et

définir nos rôles. On s'était dit qu'il est important la dualité et la relation scénique : je ne peux pas exister sans elle et elle ne peut pas exister sans moi sur la scène. Il y a le chaman et l'âme qui traverse le rêve à partir de Yākoana : qui joue le chaman et qui joue l'âme? Les deux jouent les deux : le chaman et l'âme. On se métamorphose en l'un et en l'autre. C'est la condition du jeu scénique : la relation et le devenir l'autre.

(...) Selon l'analyse du scénario que nous avons faite, Jeff a travaillé avec Ivania à partir d'une recherche de mouvements au sol qui pouvait s'articuler à mon étude. Ivania a fait beaucoup d'improvisations là-dessus. (...)

Le 5/7 :

On continue à travailler sur Yākoana. Jeff avait maintenant la recherche qu'Ivania a commencée au sol. Il essayait de nos connecter. (...) L'un des défis de ce tableau est de contacter moi et Ivania par le tissu. Les deux manipulent le tissu durant l'étude et nous devons avoir conscience d'où nous sommes dans l'espace et la façon dont nous manipulons le tissu. Je suis accroché au tissu et elle bouge en dessous de moi. Il faut qu'elle soit précise dans ses mouvements pour qu'elle n'enlève pas le nœud du tissu que je fais ni pour qu'elle me fasse sortir de mes points d'appui. De mon côté, je dois avoir conscience d'où je suis pour que je ne la frappe pas avec mes pieds lors des chutes. (...) Nous avons passé longtemps pour chercher une façon d'établir une relation entre moi et Ivania. Jeff a pris certaines images qu'Ivania avait suggérées hier et il les chorégraphie. Il s'agit d'un travail technique qui prend beaucoup de temps.

(...) On a travaillé beaucoup la section du serpent aujourd'hui notamment dans l'aspect technique chorégraphique. Par contre, les fois que nous avons enchainé la section du serpent, j'ai travaillé les qualités de mouvement et la façon de transmettre

ce que cette section veut dire. Dans cette partie, l'âme qui s'envole dans le rêve parle au serpent à partir des paroles du chaman. Comment incarner la présence de l'âme, du serpent et du chaman? C'est dans l'action! L'action est réelle : le geste du serpent matérialise le serpent, le jeu avec Ivania est mon support et ouvre les portes pour des images concrètes. La corporéité du serpent que j'ai travaillé au sol durant les improvisations du *kenpo* maintenant me sert pour construire le jeu scénique de Yākoana. La qualité de mouvement qui émerge est intimement associée au discours du scénario. L'un existe en fonction de l'autre et pour l'autre. C'est le principe de l'altérité!

(...) Lorsque nous avons fait l'enchaînement du tableau, je cherchais à établir le lieu de l'onirisme et de la transe qui parle Yākoana. Les actions m'aident à chercher ça. À vrai dire, je cherchais l'*otkaz* qui apparaît déjà dans le mouvement, mais qui doit apparaître aussi dans le tableau pour établir un autre espace-temps au jeu scénique. Je cherche beaucoup la relation avec Ivania, car cela m'aide énormément comme support pour mes actions. Sans doute, nous devons investir tout le temps dans la relation à la recherche de cette dualité typique des peuples amérindiens. C'est le principe de cette création.

Le 6/7 :

Aujourd'hui, on a travaillé longtemps la première partie pour une recherche chorégraphique entre Ivania et moi. La façon de travailler était très technique pour la construction d'images qui marchent ou pas. Jeff a investi longtemps à cela. On a encore beaucoup de choses à travailler dans ce tableau. Les choses avancent... lentement. (...)

Le 7/7 :

C'était une autre journée que Jeff a travaillé de petites sections de la chorégraphie de Yākoana. On a passé beaucoup de temps en train de travailler les détails chorégraphiques. Les transitions entre les sections et notamment le début, la séquence derrière le tissu. (...)

Dans les 15 dernières minutes, on a fait toute la séquence chorégraphique. Comme nous avons travaillé tout l'aspect technique de la partition de mouvement, c'était difficile de jouer en relation avec Ivanie et de trouver l'*otkaz*, car la séquence chorégraphique n'a pas encore été incorporée par nous. Tout est encore très cérébral, j'imagine que cela est encore plus pour Ivanie. Pour cette raison, le jeu n'est pas encore approprié à nos corps. Si l'on ne part pas du jeu scénique pour le travail créatif, on reste pris dans la technique. L'*otkaz* peut être celui qui articule la technique avec le matériau poétique. L'un doit devenir l'autre, avoir l'autre dans soi. C'est l'altérité qui peut lier aussi ces principes. (...)

Le 8/7 :

On a passé quand même du temps pour ajuster les détails de transition entre les sections. Autrement dit, on a travaillé de façon très technique pour trouver des solutions scéniques pour la chorégraphie. (...)

On a enchainé le tableau une fois en tenant en compte tout le travail de recherche qu'on avait accompli durant la semaine. (...) Durant le passage, il y avait beaucoup

de moments que je pensais à la séquence chorégraphique que nous avons fixée aujourd'hui et hier. Ce sont beaucoup de nouveaux détails à intégrer dans la partition de mouvement. Je crois que, dans certains moments, mes mouvements étaient mécaniques, car je devais bien accomplir les mouvements qu'on venait de travailler. Je sens que si les mouvements ne sont pas encore incorporés par moi, il est difficile d'établir le travail d'interprétation. Le jeu reste instable, même entre Ivania et moi. Selon Ivania, la plupart du temps, elle pensait à réaliser ses mouvements de façon technique, car toute sa partition était créée cette semaine.

Malgré mon insécurité avec les nouvelles marques de mouvement, je crois que l'*otkaz* était là et, ainsi, à certains moments, j'ai pu établir d'autres espaces et d'autres temporalités sur scène. Cela arrivait lors que le jeu scénique entre Ivania et moi était instauré, lorsque j'avais quelque chose à « dire » à partir des images suggérées dans le scénario, la façon de « dire » le scénario par mon corps était en fonction de la mise en relation entre la technique et les qualités expressives trouvées lors de la recherche de mouvement.

La musique m'aide énormément à trouver l'aspect de rêve et de transe que propose le tableau « *Yãkoana* ». J'ai choisi un chant chamannique de peuple Yanomami au Brésil. À vrai dire, il n'y a que des paroles, des paroles et des sons dans la langue Yanomami que je ne comprends pas du tout. Par contre, elle a une puissance en elle-même qui « ouvre les portes de rêves », comme affirme le scénario, et ouvre les portes pour le jeu scénique. J'ai écouté la musique et j'ai pu jouer aussi avec la musique durant l'enchaînement. J'ai pu suivre les changements de rythme proposés par la musique dans mon corps et dans la relation avec Ivania. Elle me faisait changer de qualité de mouvement lors de la scène. (...)

Il est encore difficile de sortir de certains automatismes du corps acrobatique quand je suis sur un appareil circassien aérien, notamment, quand je reste dans la démonstration technique et dans la virtuose du mouvement. Si je me demande pourquoi je fais ça, quel est le sens de cette partition de mouvement, que veux-je dire? Cela m'amène à accéder le phénomène d'intercorporéité. [...] C'est l'*otkaz!* Sinon, c'est l'acrobatie qui apparaît et elle sert exclusivement à la pure virtuosité qui n'est pas le lieu de jeu du corps-acrobate. C'est cet automatisme que je dois retirer de mon corps.

Aout 2016

Le 8/8 :

Durant la résidence d'aout, Jeff ne sera pas présent. Je crois qu'Ivanie et moi pourrons avancer dans la création. Mon but est de faire le brouillon des tableaux que nous n'avons pas encore touchés. J'ai choisi de commencer la semaine avec le mythe « l'arbre et la tortue », inspiré du mythe de création Mohawk. Un mythe essentiellement féminin. (...) Le défi pour moi dans ce tableau est de trouver ma relation avec Ivanie. En plus de la femme qui crée le monde, il y a des animaux qui rentrent en relation avec elle. Je cherche mon rôle dans ce tableau en devenant les animaux. Par contre, ils apparaissent seulement dans la première partie du tableau, dans la deuxième la femme est seule ou accompagnée d'autres filles.

Nous avons choisi les principaux verbes du tableau pour les transformer en action, en geste et en danse. Il n'y aura pas de parole. Alors, comment raconter cela? On a divisé le tableau en quelques parties : la chute de la femme; les oiseaux qui arrivent; l'atterrissage sur la tortue; les animaux marins qui vont chercher du sable; la danse de

création; la femme accouche et leurs enfants dansent. (...) Ivanie et moi avons travaillé sur chaque partie pour faire un brouillon du tableau. Comment les images du mythe qui ne sont pas vraiment logiques peuvent-elles être racontées à travers le mouvement? On a fait une improvisation et plusieurs contraintes sont apparues. Si le tissu est l'arbre, comment donner l'impression qu'Ivanie tombe et c'est moi qui arrive pour la prendre dans mon dos? Comment la tortue peut-elle se rendre visible? Quelle est ma relation avec elle lors de la danse de création? (...)

Les images concrètes du scénario sont devenues abstraites lors de l'improvisation. L'*otkaz* n'était pas là. La bonne chose d'aujourd'hui est qu'on vient de toucher un tableau pour la première fois et nous avons une structure improvisée du mythe. La structure est très abstraite, l'action doit matérialiser l'espace et la temporalité de « l'arbre et de la tortue ».

Le 9/8 :

Comment apporter la matérialité au tableau « l'arbre et la tortue »? Il faut investir dans la relation, dans les actions entre Ivanie et moi. Je crois que je ne dois pas forcer une relation si elle n'existe pas. Par exemple, si la femme danse, elle danse. L'*otkaz* se fera dans l'action de la femme elle-même. (...) Je voulais qu'Ivanie et moi travaillions dans chaque action du tableau et que nous prenions du temps dans chaque partie pour que les images du scénario deviennent concrètes.

On a pensé que les éclairages doivent avoir un rôle important dans le tableau pour aider la narration du mythe de création : lors du début, quand la femme chute; et pour créer l'image de la tortue. (...) Lors de mon apparition comme l'oiseau au tissu, j'utilise la corporéité de l'oiseau du *kenpo* au tissu : les bras qui sont des fois des

ailes, des fois la tête de l'oiseau. Comme je fais une chute (le double hélicoptère) au tissu qui me permet d'avoir les bras et les jambes libres, je fais la forme de l'oiseau qui est en train de regarder et entrer en relation avec la femme qui tombe. Je cherche à travers les mouvements d'Ivanie les motivations pour que je bouge, car l'oiseau apparait en raison de la femme qui tombe. Je sens qu'il me manque de me plonger dans la relation avec Ivanie pour incarner l'oiseau. Je suis pris encore dans la forme de l'animal et du mouvement au tissu. (...) On a passé du temps pour trouver une solution lorsque la femme monte sur le dos de l'oiseau. (...) J'ai proposé des trucs acrobatiques de portage, mais le fait qu'Ivanie n'est pas une acrobate n'aide pas. (...) À la fin, on a réussi à trouver quelque chose qui plait aux deux pour l'instant.

(...) Après que l'oiseau dépose Ivanie sur la tortue, il doit partir. Durant l'improvisation, la première chose que j'ai pensée, c'était, tu me pousses et je m'en vais. Ivanie a dit : « non, je te remercie et tu t'en vas ». Oui, bien sûr, c'est de cette façon! Alors, elle me remercie, je prends mon temps pour la regarder dans les yeux et je m'envole. (...) Je reviens comme un crocodile seulement pour donner un peu de sable à la femme. Je traverse la scène, je donne le sable et je m'en vais. Simple, comme ça. Dans ce tableau, mon rôle est d'incorporer les animaux et d'utiliser la corporéité des animaux pour jouer scéniquement. Les animaux n'ont pas la logique des humains ni la logique de moi, l'interprète. La relation psychophysique n'existe pas chez les animaux, même si cela a du sens pour moi, interprète. L'ontologie de l'animal, le soi de l'animal, s'exprime dans la relation de lui avec le monde externe. L'autre. C'est la perspective de l'animal que je dois incorporer.

(...) Je finis aujourd'hui plus satisfait qu'hier. On commence à rentrer en relation et à raconter le mythe d'une façon plus concrète. On commence... Il y a encore beaucoup de travail à faire. C'est dans la relation entre Ivanie et moi que nous allons trouver le

lieu de jeu. On commence à incorporer les actions, les regards... Le tableau commence à gagner une texture... On avance...

Le 11/8 :

Nous avons refait « l'arbre et la tortue » et j'ai investi dans la corporéité de l'animal aujourd'hui. J'ai ouvert la relation à l'espace et à Ivania, plutôt qu'à chercher des motivations psychologiques pour le jeu scénique. J'avais la forme de l'aigle du *kenpo* et j'ai joué à partir de ça. Mon corps dans le tissu a été moins pris à la forme technique du mouvement, mais de fois je revenais quand même à cette forme à cause de la douleur d'être coincé par le tissu. Comment trouver les bons points d'appui sur le tissu pour bien accomplir le mouvement que je veux réaliser? Il faut maîtriser la technique pour savoir ce qui est nécessaire de faire dans le corps pour que le mouvement soit bien accompli. (...) Le regard de l'oiseau, les points d'appui au sol, le vol de l'oiseau... je dois prendre en compte tout ça. J'imagine un oiseau dans ma tête, comme il bouge... Ce travail aide à rentrer dans les détails du mouvement.

Il y a moments encore que c'est instable dans mon jeu avec Ivania. On n'a pas encore trouvé la meilleure façon pour qu'elle monte sur mon dos. Ce n'est pas encore fluide. Il y a un dessein. Ce n'est pas encore stable ma marche de l'oiseau avec Ivania dans le dos. J'essaie de créer une partition de mouvement pour rendre plus clair ce que je fais sur scène et pour être plus stable. L'oiseau qui regarde, l'oiseau qui vole, l'oiseau qui dépose la femme par terre et au lieu de bouger, j'attends qu'elle me libère et me remercie. Les choses deviennent plus justes.

De l'oiseau au crocodile. Ce dernier passe sur scène. J'ai un objectif : donner le sable à la femme. Je rentre sur scène, je lui donne, je pars. Il traverse la scène

tranquillement. (...) Il est intéressant d'observer comme notre corps veut se métamorphoser plusieurs fois durant la création. On veut être tout le temps en transformation, à partir de la corporéité des animaux, de l'amérindien, du blanc, du chasseur, du chaman, de nous-mêmes... On veut être tout le temps en état de métamorphose. (...)

Le 12/8 :

J'ai partagé la journée aujourd'hui dans deux moments. Le premier, durant qu'Ivanie travaillait sur la partie de la danse du tableau « L'arbre et la tortue », je travaillais sur le trapèze-danse pour le tableau de la « Statue de Myrte ». Mon but est de trouver le corps connecté avec la terre, le corps du jeu, la corporéité qu'on trouve dans les danses du *Pow-wow*, le corps que j'ai vu dans la communauté *Pataxó*. C'est l'amérindien qui parle dans ce tableau, il parle de la capacité de prendre des formes multiples. Il ne s'agit pas du corps acrobatique en premier plan ici, mais d'un corps scénique en relation avec le jeu proposé par le scénario. (...) Par contre, il faut que je maîtrise la technique du trapèze pour pouvoir jouer avec elle et aller plus loin. Si je maîtrise bien la technique, je peux savoir exactement ce dont j'ai besoin pour bien exécuter les mouvements. (...) Pour faire un « tour dos » au trapèze, par exemple, je dois savoir les points d'appui qui sont les plus importants et que je dois faire pour bien exécuter la prouesse. À partir de ça, comment puis-je avoir une autre qualité de mouvement en exécutant bien la technique? (...) Le texte est un défi aussi pour ce tableau. Aujourd'hui, je me suis senti plus confortable, car le texte a été plus fluide et je n'avais pas la division prédéterminée. Je dois trouver la fluidité du texte et du mouvement. La recherche de ce tableau est justement prendre des formes : le corps et la parole.

Le deuxième moment était d'enchaîner « L'arbre et la tortue ». On a fait ça deux fois et mon défi est toujours du devenir animal. Il s'agit d'inverser la perspective du corps, de s'ouvrir à une autre logique de regarder le monde qui n'est pas la mienne. Ce qui m'aide dans tout ça, ce sont les souvenirs de l'animal, le geste, le regard, l'action... Tout doit être précis, car les animaux le sont!

Du 17/8 au 19/08 :

Le travail avec la prière du chasseur était très important pour la compréhension de l'*otkaz* et de l'étude « tir à l'arc ». On a fait un travail à partir du miroir et de la relation chasseur-caribou. Malgré le fait que ce mythe soit dans la voix du chasseur, je voulais qu'Ivanie soit avec moi pour révéler la dualité du chasseur et la relation avec la proie. On a décidé de faire le jeu de miroir. Ce dernier, selon Ivanie, dans la culture amérindienne du Québec représente le monde des esprits. C'est avec l'esprit du caribou que le chasseur parle. On voulait que la dualité chasseur/proie soit évidente dans ce tableau : le chasseur devient proie, la proie devient chasseur à travers le jeu de miroirs. Le chasseur cherche le caribou et parle avec son esprit. Le chasseur pour trouver et pour parler avec le caribou regarde le monde dans la perspective du caribou. (...)

Ce tableau a été créé à partir de l'étude biomécanique du tir à l'arc. Plutôt que d'avoir l'intention d'utiliser le « tir à l'arc » comme un vocabulaire pour la scène, j'ai opté de ne pas faire l'étude au complet en tant que telle, mais de la fragmenter et de la laisser ouverte pour insérer d'autres actions, gestes, mouvements. Dans ce contexte, l'image du caribou apparaît durant le tableau et d'autres actions fragmentent la structure de l'étude. La forme n'est pas celle acquise lorsqu'on avait appris l'étude biomécanique, mais on cherche une forme plus connectée avec la terre, un corps de

chasse et d'animal. Bien sûr qu'on doit continuer à se plonger dans cette recherche qu'on vient de commencer.

L'*otkaz* est un autre point extrêmement important dans ce tableau, car il est la puissance du devenir de l'action. Tous les gestes et toutes les actions ont été créés pour construire le lieu de chasse, de contact avec le chasseur et le caribou dans une autre temporalité qui appartient au monde des esprits. C'est un travail subtil. Chaque regard, chaque geste, chaque changement de direction, chaque transformation du chasseur en caribou et vice-versa sont des éléments pour construire un autre espace-temps dans ce tableau. C'est le travail du corps-acrobate qui habite maintenant d'une manière pleine la zone sensible du mouvement, de l'action. Les incorporités sont en relation, aussi il y a les perspectives de regarder le monde du chasseur et du caribou, la complexité du devenir. L'*otkaz* est imprégné dans tout cet univers. (...) Comment pouvons-nous construire ce lieu de chasse, de contact avec le monde des esprits et de créer une autre notion de temps? Je regarde les traces du caribou, je le poursuis, je parle avec le caribou, je découvre le caribou en moi-même, je deviens caribou, je deviens Ivanie, Ivanie devient moi... On se plonge dans la complexité de ce tableau.

Du 24/8 au 26/8 :

Pour le tableau « L'arc », on a invité le danseur traditionnel de *Pow-wow* Alain Harrington pour m'aider avec la compréhension de la figure du chasseur lors de la danse. Il m'a fait comprendre le pas de base de la danse traditionnelle. Lors de la danse, le danseur crée une relation avec l'espace où il présente son histoire. Il m'a dit : le danseur va remercier les quatre coins, il va prendre son arc, il va regarder les traces, il cherche la proie, il va trouver la proie, il va relâcher l'arc, il tue la proie, il danse autour de la proie et, finalement, il remercie que la proie lui donne la vie avec

le tabac. C'était un échange très important, car il m'a aidé à comprendre aussi l'importance de la musique : le cœur de la Terre-mère. C'est pourquoi, parmi les chansons que j'avais présentées, il a choisi l'une qu'il a jugée la plus juste pour le travail. Il m'a dit aussi qu'on peut intégrer lors de la danse tous les mouvements qu'on juge pertinents, si on le fait avec du respect. Le respect envers la danse, envers la culture et envers la Terre-mère. (...)

J'ai travaillé séparément d'Ivanie durant ces jours pour faire un brouillon du tableau « L'arc ». C'est un tableau délicat et que j'aimerais intégrer la danse *Pow-wow* et l'acrobatie. Par contre, ce tableau prendra le sens qu'il faut, si je travaille l'*otkaz*. J'ai commencé à travailler avec des improvisations de la danse *Pow-wow*, car le tableau nous présente la danse solitaire du chasseur. C'est un tableau fort, où je dois montrer toute la puissance du chasseur à travers sa danse. (...) La musique était aussi mon point de départ pour le travail scénique, elle m'a aidé à commencer à bouger et à découvrir les possibilités expressives. J'ai choisi quelques mouvements travaillés avant de la danse *Pow-wow* et j'ai essayé de les ajuster à la musique. Il s'agit d'un type de danse qui a beaucoup de gestes, d'actions et où le mouvement dansant et la gestualité se métissent.

J'ai choisi un répertoire des mouvements acrobatiques et j'ai essayé de les intégrer durant les improvisations : les ponts, papillon et roue/saut de main. Tout ça pour démontrer la puissance du chasseur que le scénario révèle. C'est un défi d'intégrer les acrobaties aux mouvements et à la gestualité de la danse *Pow-wow*. Je dois barbouiller la corporéité acrobatique et la corporéité de la danse *Pow-wow*. Je dois faire attention de ne pas ajouter les acrobaties lors de la danse, sinon je navigue entre les corporéités et je ne les métisse pas. Un facteur qui m'aide à travailler dans ce champ de l'intercorporéité est d'investiguer le territoire de jeu: c'est de trouver l'*otkaz* du tableau. Comment l'action peut me transporter à la forêt, à la nuit, à

trouver les potentialités de la danse et du chant du chasseur « dans la nuit obscure »? Je dois trouver l'*otkaz* dans le mouvement, dans ma relation avec l'espace. C'est à travers l'action que je construis la forêt dans la nuit obscure et, comme ça, je trouverai le corps de ce chasseur qui est en train de danser et chanter à Terre-mère. Par contre, c'est un gros travail qui vient de commencer cette semaine. Je cherche encore, les actions et les mouvements sont découverts à chaque improvisation. Les cellules de mouvements sont constamment réorganisées pour que la communication soit juste et puissante comme le chasseur qui danse dans la nuit obscure.

(...) Cette semaine de travail, j'étais blessé... J'ai une distension dans le muscle abducteur de ma jambe gauche. Cela rend le travail de recherche plus difficile, car les mouvements deviennent limités et les possibilités de recherche aussi. La douleur est constamment présente. C'était dur de travailler comme ça quand le tableau demande un autre type d'énergie pour le travail créatif.

Septembre 2016

Le 7/9 et 8/9 :

Nous avons travaillé le tableau « Paresse/Nhejoporã, le chasseur orgueilleux ». C'est un défi de travailler ce tableau, car il rassemble deux mythes avec deux qualités différentes. On a choisi de raconter l'histoire de Nhejoporã dans le tableau Paresse parce que ça me fait penser à mon séjour chez le *Pataxó* au Brésil. Loin d'être un état feignant, la paresse suggère un état de contemplation, de jase, de détresse, de rien-faire ou d'une production des artisanats, par exemple à soi-même, de jeu, de donner le temps à soi-même... Si j'évoque mes mémoires chez les *Pataxós*, cet état est lié à l'humour. Ils racontent beaucoup de blagues, ils rient beaucoup. Dans la communauté

Pataxós, les blagues ont un côté sexuel très fort. Tout est lié à l'anus, le pénis, le vagin, etc. L'histoire de Nhejouporã renvoie directement à ce type d'humour. Un humour dont tu as la capacité de rire de toi-même. Un humour qui a deux héros opposés et complémentaires en même temps : Nhejourporã et Po-Ngúi. (...) Le scénario divise l'histoire en deux parties. Nous avons décidé que chacun raconte une partie de l'histoire : Ivanie raconte la première : lorsque Po-Ngúi prend avantage de Nhjouporã; je raconte la deuxième partie, lors de la revanche de Nhejourporã. L'histoire de ces deux héros m'évoque la relation clownesque aussi.

(...) Je suis blessé de ma jambe gauche. Alors, mes mouvements sont très limités, car j'ai mal et je peux empirer ma blessure. Étant donné que je n'ai jamais fait de hamac avant, j'ai commencé à faire une recherche technique acrobatique dans cet appareil avec l'aide d'un coach. On a fait des recherches de mouvements dynamiques où les préparations de la chute renvoient à l'état du tableau. Je me suis blessé lors de la recherche technique de mouvements. La blessure n'a pas encore guéri et ça me limite énormément lors du travail créatif. Mon attention est toujours sur ma jambe et sur la possibilité d'aggraver la blessure. Je vais doucement et je n'arrive pas vraiment à me concentrer sur ce que je dois faire dans la recherche en studio.

(...) Le grand défi de ce tableau est de conjuguer les mouvements dynamiques immergés dans une qualité de mouvement qui renvoie à l'idée de paresse du tableau. Je prends mon temps lors des préparations, j'ai joué dans chaque position. Je pense à la pique de la bibitte, au sable par terre, aux oiseaux qui s'envolent, où suis-je? Par contre, je n'arrive pas toujours à m'accrocher à cet état, car j'ai la contrainte de bouger dans le hamac et ma douleur qui sont toujours en train de prendre mon attention. Je sens que je n'arrive pas à instaurer l'*otkaz* encore. Il faut que je fasse attention aux mouvements du hamac, car il s'agit d'une nouvelle discipline pour moi et le risque de tomber est élevé.

Je ne trouve pas encore la qualité de mouvement sur l'appareil, malgré la recherche de mouvement dessous. Je trouve des cellules de mouvements qui peuvent être intéressants à explorer. Je dois notamment trouver les liaisons entre une prouesse et l'autre. (...) L'idée que le temps s'étire dans ce tableau est aussi l'une des choses qu'Ivanie et moi voulons; c'est pourquoi on le cherche dans les mouvements. Comme ça, les paroles peuvent rentrer après d'une façon plus organique dans le tableau. (...) Il y a une grosse recherche encore à faire du corps-acrobate dans le champ de l'interartistique. Par contre, la technique acrobatique doit être incorporée pour que je sois plus à l'aise dans la recherche de qualité de mouvement.

Le 9/9 :

On est revenu au tableau « Le panier et l'arc ». Le but était de finaliser la création de l'étude du tableau. J'ai demandé à Ivanie de rentrer en contact avec le matériau qu'elle avait travaillé la semaine passée et de l'organiser dans une partition de mouvement. Dans le premier moment, nous avons rappelé les cellules de mouvements que nous avons créées. C'était beaucoup plus plaisant de travailler ce tableau, car ma jambe me faisait moins mal. Alors, j'ai pu mieux danser et insérer les mouvements acrobatiques dans le tableau. Par contre, je faisais toujours attention à ma jambe, car je ne savais pas exactement jusqu'où je pourrais aller lors de la pratique. (...) Je crois que les mouvements acrobatiques font partie de la danse et il n'y a pas un passage d'une corporéité à l'autre ou d'un langage à l'autre. Les mouvements acrobatiques sont la puissance du corps qui danse, du chasseur, comme le scénario dit. Ils sont bien intégrés dans le discours scénique. De plus, la corporéité acrobatique est barbouillée dans la corporéité dansante et théâtrale à travers la danse *Pow-wow*. Ils font partie du même champ... La danse *Pow-wow* apporte une

théâtralité, car elle nous raconte une histoire à travers les gestes du danseur. Je danse et je cherche les traces de la proie, je suis tonnerre, je danse dans la nuit obscure!

(...) Dans la deuxième partie, je montre à Ivania l'étude que j'avais créée. Je danse pour elle. Pour la première fois, je commence à croire que l'*otkaz* émerge dans ma danse pour ce tableau. Je regarde l'espace, mes yeux regardent la terre, les traces de la proie, le bois, les feuilles. J'établis un autre espace et une autre temporalité à travers mon imagination. Au départ, je rentre doucement dans le tableau jusqu'au point du chasseur devenir tonnerre, la qualité du mouvement change. Mon expression du visage change aussi et mon corps prend la puissance du chasseur qui chante dans la nuit obscure. (...) À la fin de la présentation du tableau, j'étais épuisé...

Le 12/09 :

On a recommencé à travailler sur le tableau pour marcher dans la nuit obscure après la rencontre avec l'anthropologue ce matin. Ivania était sensible avec le tableau depuis la lecture que nous avons faite. Elle a beaucoup pleuré après la lecture et avant de rentrer sur scène. J'ai laissé Ivania pleurer quand même, mais, après, j'ai essayé de la calmer et d'utiliser cet état pour le jeu scénique. (...) De mon côté, c'est plus clair mon rôle dans ce tableau. Après la conversation avec Marie-Pierre Bousquet ce matin, on avait dit que l'homme de la communauté est l'agresseur, mais il est victime en même temps. Il s'agit quand même d'un changement de paradigme, car il est difficile de voir les deux côtés de cet homme-ci. Par contre, « est-ce que vous savez le contexte où cet homme vit? » Sans aucune dignité, avec sa fierté détruite. Les femmes sont le côté plus vulnérable de la communauté, elles subissent les conséquences. Il faut d'abord trouver la guérison dans la communauté et ce tableau sert à ça. La guérison entre l'homme et la femme. (...) C'est mon point de départ

pour l'improvisation. J'ai essayé de retrouver la fierté perdue, de retrouver la relation avec Ivanie, avec son chant et sa danse. (...)

C'était dur d'établir une relation avec Ivanie, car elle était très émue... Elle a pleuré tout au long de la répétition, car elle se connectait, à travers sa mémoire, avec les témoignages qu'elle a entendus de certaines femmes autochtones qu'elle connaît. On n'a pas réussi à se connecter.

Le 14/09 :

On a essayé de retoucher le tableau de « la nuit obscure ». Ivanie était moins émue qu'hier, alors c'était plus facile de nous plonger dans le tableau. (...) Il s'agit d'un mythe de guérison entre l'homme et la femme. Ce tableau a un aspect plus sublime que les autres. Il est puissant, le chant de la femme lève l'homme. Dans mon corps, je cherche aussi cet aspect plus sublime dans le mouvement, le corps est plus expansif dans l'espace, il s'ouvre, il prend la place, il se lève et il chute à la fin pour danser avec la femme. La puissance de la femme fait que l'homme danse avec le trapèze et avec la femme pour la guérison.

Le corps-acrobate est dans un domaine où le sublime fait partie de la qualité de mouvement. L'aspect sublime du geste acrobatique. Par contre, il conserve encore les corporéités qui se sont développées dans les autres tableaux. Comment trouver cette place d'expression du corps-acrobate? Je reviens au jeu avec Ivanie. Je me souviens que lors des premières improvisations de ce tableau, son chant m'a aidé énormément. Je sentais la puissance de son chant comme point de départ pour ma danse. Maintenant, je ne sens pas la même chose. Elle a aussi changé sa chanson... Au lieu de commencer à chanter la chanson d'honneur Malécite, elle chante une autre

musique et après elle la chante. D'abord, je ne sens pas que la relation s'établit de la même façon qu'avant. Auparavant, son chant me levait vers le ciel. Maintenant, on ne sent plus ça. Elle me l'avait dit aussi. Comment retrouver cette puissance sur scène? Peut-être, elle chantera seulement la chanson d'honneur et on retrouvera la même sensation qu'avant.

Une autre question : comment finit le tableau? J'aimerais qu'on danse ensemble, qu'on se rencontre, qu'on se rassemble... C'est la guérison. Après ma chute au trapèze, lorsque je reviens au sol, je danse la danse traditionnelle et je vais la rencontrer en dansant. (...)

Le 16/9 :

J'ai travaillé seul. J'ai fini et j'ai toujours la même impression : il est difficile d'établir le jeu à la « statue de myrte ». Je sens que ma parole est déconnectée des mouvements au trapèze. Dois-je assumer ça? La capacité de prendre des formes et de se transformer révélée dans le scénario est incarnée dans le trapèze par les mouvements, mais la parole n'est pas connectée. Dois-je connecter le sens de la parole à mes mouvements? Peut-être... La prochaine fois, je vais incarner les sens de la parole par les gestes... Peut-être, c'est dans ce lieu que je vais sentir marcher la statue de myrte.

Le 19/9 :

Jeff est venu travailler avec nous. C'était la première fois depuis le dernier atelier en juillet. Je voudrais lui montrer l'un des tableaux qu'Ivanie et moi avons travaillés : « L'arbre et la tortue ». C'est dur de travailler avec Jeff, car il n'est pas du tout objectif dans le travail scénique. J'ai l'impression qu'il est loin du travail de création et il se reconnecte juste quand il rentre en salle. D'abord, ça prend du temps pour qu'il comprenne ce qu'il faut travailler. Il se prend aux détails au lieu du discours qu'on crée à travers le tableau. Cela me dérange quand même... Je ne sens pas d'objectivité lorsqu'il est en salle avec nous. Je dis l'objectivité, car le temps en salle est très court et il ne sera pas avec nous la plus grande partie du mois de novembre.

(...) De mon côté, mon grand défi de ce tableau est de me transformer en oiseau, animal marin et humain. Chacun a son objectif en scène, il faut les accomplir de façon directe, je crois. D'abord, j'essaie de retrouver le jeu avec Ivanie, la partie technique du tableau, ce qu'on fait concrètement. Après, je donne vie à chaque geste de l'animal, je dois trouver l'expression dans chaque peau que j'incorpore. L'oiseau qui descend du tissu : comment trouver l'expression de cet animal en suspension? Je me sens quand même confortable avec la recherche et je commence à retrouver la corporéité oiseau à travers ma relation avec Ivanie, à travers mon objectif : « il faut sauver la femme qui tombe ». (...) Par contre, j'étais très technique dans ce jour de répétition, car je suivais les consignes de Jeff.

(...) La fin du tableau était aussi un défi. On essaie d'établir le nord et le sud et je dois chercher une chorégraphie sur le tissu éteint qui fait une référence au sud. Jeff m'a suggéré de mettre des mouvements de capoeira avec les danses traditionnelles amérindiennes des peuples du Brésil. Je rentre pour danser avec le monde, pour faire grandir le monde, pour donner les caractéristiques culturelles de ce monde...

Le 26/9 :

On a travaillé sur « Yākoana ». Il fallait retoucher et redécouvrir ce qu'on avait fait au mois de juillet. J'avais la vidéo qui nous a beaucoup aidé à trouver les marques qu'on avait faites avec Jeff lors de notre atelier de création en juillet. Ivania et moi sommes passés longtemps entre la vidéo et la scène, car il y avait beaucoup de détails chorégraphiques à travailler. Ce processus était vraiment technique : la manipulation du tissu, la relation de mouvements entre Ivania et moi, les points d'appui, etc.

(...) Je ne me sentais pas du tout dans le jeu alors que le but de ce travail est de redécouvrir les séquences chorégraphiques. À la fin, on a fait un enchaînement, mais je ne crois pas accéder à l'état que le tableau « Yākoana » demande, car on n'est pas encore sûr des marques chorégraphiques.

Le 27/9 :

On a commencé la répétition d'aujourd'hui par « Yākoana ». On a voulu passer à travers ce tableau encore une fois après tout le travail d'hier. C'était intéressant, car j'ai commencé à retrouver l'état de jeu et de relation avec Ivania cette fois-ci. La musique aide énormément ainsi que la relation avec Ivania à travers le regard, les actions, les gestes. La musique joue comme une transe. Le corps dans le tissu doit retrouver cet état. (...) La relation chaman-esprits et chaman-animal est les dualités que ce tableau nous montre. Il faut se plonger là-dessus la prochaine fois. (...)

Après avoir passé par « Yākoana », on a travaillé sur « Paresse/Nhejoporã ». J'ai la séquence des mouvements que je dois faire sur le tableau, maintenant, je dois

comprendre dans le corps l'état et les paroles du texte « Nhejoporã » et les insérer dans le tableau : l'humour et le rire qui n'appartient pas à la culture occidentale et de l'homme blanc. (...) Pour l'instant, j'ai essayé de comprendre dans ma séquence des mouvements où j'écoute Ivania raconter sa partie de l'histoire et où je commence à raconter ma partie de « Nhejoporã ». Comment retrouver cette forme d'humour, la capacité de rire de soi-même, de ce qu'on admire, de ce qui nous fait peur? Comment partager ça avec le public? Je ne trouve pas qu'on a découvert l'état de ce tableau. Par contre, je crois qu'on s'approche de ça. (...) J'incorpore les gestes du tableau « Paresse » dans ma séquence des mouvements techniques acrobatiques. Les mouvements deviennent plus bruts, plus dans un état de jeu, où la virtuosité du geste acrobatique n'est pas en premier lieu. Par contre, il faut que le corps soit vraiment engagé dans le mouvement acrobatique, car la technique est de haut niveau et demande une attention. Je fais des pirouettes et des chutes... Si la technique acrobatique n'est pas précise, je peux rater le mouvement et me blesser gravement. C'est là mon défi comme interprète de trouver l'expression du tableau. Je suis en plein domaine d'intercorporéité et d'interartistique, où la danse, le théâtre et le cirque se métissent pour naître une autre qualité expressive au service de la scène et de la construction du discours scénique. Le geste acrobatique est dans le terrain du mouvement de la danse qui est dans le domaine de la théâtralité. C'est l'*otkaz* qu'on doit retrouver ici à partir de la relation avec Ivania. Par contre, je crois qu'on n'a pas établi une relation à travers le jeu scénique et ça ne nous aide pas à développer le tableau.

Le 30/9 :

Nous sommes au STAL pour répéter les deux tableaux du sol : « L'arc et le panier » et « La prière du chasseur ». C'est le moment de redécouvrir le travail fait dans ces

deux tableaux et établir une relation avec le nouveau lieu nous a aidés. Je crois que je suis proche de l'*otkaz* dans ces deux tableaux, notamment « L'arc et le panier ». Je suis dans le terrain de l'interartistique et je comprends l'état du tableau suggéré par le scénario. Maintenant, Ivania et moi devons retrouver notre relation ensemble et comme ça, on arrivera à l'*otkaz*. Les corporités sont barbouillées dans ce corps et je danse tout simplement en incarnant les gestes, les mouvements dansés et les actions acrobatiques dans « L'arc et le panier ». (...)

Pour « La prière du chasseur », on se retrouve dans l'étude biomécanique du « Tir à l'arc » et maintenant, à travers la dualité « chasseur-gibier », on doit retrouver l'*otkaz*. La relation de dualité chasseur-gibier doit être évidente dans nos corps et elle doit être incorporée à l'étude biomécanique. Également, on construit le corps-caribou dans nos corps à partir de la compréhension du perspectivisme amérindien. Selon le perspectivisme amérindien, les animaux ne se prennent pas pour des humains, les animaux ont leur propre psychologie qui ressemble à celle des humains. Dans le point de vue du caribou, il est aussi chasseur et il chasse le chasseur qui est aussi un gibier. Comment rendre visible cette dualité « chasseur-gibier » à travers l'étude biomécanique? On continue à chercher dans la relation entre Ivania et moi cette dualité. On avance...

Octobre 2016

Du 3/10 au 7/10 :

Vendredi passé, je me suis blessé lors d'un entraînement et j'ai déchiré les muscles de la poitrine durant un exercice de musculation au gym. Le résultat : je dois reposer mon corps pour guérir les muscles. La blessure me fait penser à la fragilité du corps.

Je cherche les potentialités du corps-acrobate et, pour cela, je le pousse jusqu'à la limite de ses capacités. Les blessures sont là pour nous rappeler ses limites et pour les apprentissages. Si le corps est blessé, je ne peux rien faire. J'ai eu peur cette semaine, car la blessure était grave et le temps de récupération peut être long ou court... Ça dépend la façon dont mon corps va réagir... Je deviens complètement impuissant devant à ce problème. Il faut prendre soin de mon outil de travail et les blessures me font me rappeler que je ne suis pas une machine. C'est pourquoi cette semaine, je ne peux pas m'accrocher ni répéter sur les appareils aériens.

Jeff nous a parlé de son idée initiale pour la création. Je rentre comme un doctorant qui présente sa thèse devant le jury. Alors, cet avant-prologue m'amène au prologue et le prologue m'amène à l'intérieur du tipi. Selon Jeff, je vais rentrer dans un monde fantastique à l'intérieur du tipi. Cela me fait peur! Je ne crois pas du tout dans cette façon de présenter les cultures amérindiennes, dans un monde imaginaire!?! Je suis le doctorant qui va rentrer dans un monde qui n'est pas réel et qui traversera un univers fantastique? Voyons donc! C'est quoi cette lecture-là!?! NON! J'ai essayé d'expliquer à Jeff que cette façon n'est pas la bonne de commencer la création, car la lecture que nous allons donner au public est erronée. Il était offensé et il a dit qu'on n'aimait pas ses idées. Je sens énormément le trou que Jeff a en relation avec le matériau poétique, avec les peuples amérindiens. Il ne considère pas le discours qu'il construit scéniquement. Il ne se rend pas compte de ce qu'il construit... La façon d'appropriation de ce matériau serait erronée, je trahirais les fondements dont je m'inspire pour la création. Alors que dois-je faire? Il veut me mettre comme le chercheur qui va tomber dans un monde fantastique! Quel est le discours que le corps-acrobate va construire? On a arrêté la conversation, car on n'a pas trouvé une solution. Surement, on reviendra à ce sujet quand on touchera le début de la création.

Cette semaine, on a fait les marques générales et les transitions des tableaux. Je n'ai pas beaucoup de choses à décrire ici, car c'était un travail technique dans l'espace. On n'a pas travaillé le prologue : on a commencé par la transition du tableau « Terre / Ciel » et on s'est rendus jusqu'à « L'arc et le panier ».

Le 11/10 et le 14/10 :

Nous continuons à travailler sur les transitions et nous nous sommes rendus jusqu'au tableau « statue de myrte ». Je suis encore en rétablissement après ma blessure à la poitrine. Je ne peux ni m'accrocher ni danser, car ça bouge ma poitrine. Par contre, je travaille sur les marques et les transitions entre chaque tableau. (...)

Jeff et moi avons travaillé le « Prologue » après une rencontre pour discuter le début et la fin de la création. On a beaucoup parlé sur la lecture qu'il faut donner à la mise en scène et la façon qu'on s'approprie le matériau poétique utilisé. Cela est l'une de mes principales inquiétudes pour l'instant, car Jeff en tant que metteur en scène est la personne qui fait les choix scéniques de ce qu'on produit durant le processus. La lecture qu'on donne à la création dépend de lui aussi. On a dit que si le prologue est dans le même contexte que la fin, ça ne donne pas l'idée d'une temporalité spirale, comme le dramaturge a suggéré, mais plutôt une temporalité cyclique. Après le monologue de la fin, la prochaine étape serait la réconciliation et pas le retour au monologue. Selon Jeff, utiliser le tableau « Aujourd'hui ont saigné les drapeaux » n'est pas un problème, car ils seront présentés de façons différentes. À voir...

(...) Pour le travail du « Prologue », Jeff m'a demandé de décrire la première fois que j'ai vu le monument aux drapeaux à Sao Paulo : mes impressions, le contexte, les sensations, etc. Cela doit faire un lien avec le prologue d'« Aujourd'hui, ont saigné

les drapeaux » qui fera un lien avec le tableau « Terre/Ciel ». Ce moment ici, c'est l'interprète Marcos qui parle. Il parle de ses expériences, de ses sensations jusqu'au moment qu'il joue à partir de la perspective amérindienne. Ici, c'est le moment où j'essaie de jouer avec les envies du metteur en scène et mes envies en tant qu'interprète-créateur. Je ne commencerai pas *Mythe-jeux de refus* comme ça, je ne donnerais pas cette lecture, mais j'assumerai depuis le début la cosmologie amérindienne comme porte d'entrée de la création. J'essaie de rendre le point de vue amérindien le plus concret possible à partir de ce que Jeff me demande.

Le 20/10 :

On a travaillé aujourd'hui sur le prologue, car Ivania n'était pas présente dans cette répétition. On a repris le travail qu'on avait créé avant et on a continué. Jeff m'a demandé d'établir une connexion avec Montréal et le Canada depuis le prologue avant de parler sur le « monument aux drapeaux ». Je trouve ça juste, car je sens qu'il manque établir le contact entre les deux pôles depuis le départ. (...) Le prologue demande mon travail de comédien. Il s'agit de créer des images à partir des paroles, d'établir la première connexion avec les cultures amérindiennes.

(...) Jeff veut que je commence *Mythe-jeux de refus* comme un blanc et, dans le tableau suivant, les transformations commencent et je parcourrai, ainsi, les cosmologies amérindiennes durant les 9 prochains tableaux. Par contre, la première transformation qui se fait est dans le prologue et cela arrive par les paroles. Je passe du « je » d'une personne qui visite une ville et voit un monument à un « je » autre qui comprend le processus historique du monument, qui dénonce le génocide des peuples et qui incarne le point de vue des survivants.

(...) Jeff demande de jouer le plus naturel possible. C'est l'interprète qui est devant le public et qui parle au public. (...)

Le 21/10 :

Jeff nous a demandé de passer à travers *Mythe-jeux de refus* du début à la fin pour qu'on voie le temps de chaque tableau et revoir les marques. Les problèmes des tableaux, il ne veut pas travailler pour l'instant et nous arrêtons avant le dernier tableau, car nous n'avons pas encore travaillé.

(...) Je suis encore blessé, alors, je ne peux pas faire les mouvements comme il faut. J'ai recommencé à m'accrocher dans les appareils. J'ai commencé à bouger aussi, mais c'était très difficile de me connecter avec les corporités, les qualités de mouvements, les tableaux. Dans mon corps, tout était technique et j'étais aussi inquiet par rapport aux mouvements que je pouvais faire... Alors, je n'ai pas pu me connecter avec le matériau de jeu ni avec Ivania.

(...) Malgré l'aspect technique de la répétition, il y a une chose intéressante qui s'est produite pour la première fois : la notion de temps et le discours de la création. Je me suis rendu compte que les tableaux ne sont pas si longs comme ils paraissent, tout passe plus vite, on se plonge dans un univers et on montre plusieurs perspectives de cet univers. Cela me fait penser aux jeux de perspective à travers l'intercorporité que je dois adopter pour interpréter cette création. Il me faut assumer ces points de vue et être ouvert aux transformations constantes, sinon le jeu scénique ne se fait pas. Il faut être toujours connecté avec Ivania pour que cela soit possible, je dépends aussi de ces points de vue, j'existe scéniquement seulement si je suis en relation avec ses points

de vue... Ce que rend possible l'existence du corps-acrobate, c'est la constante relation scénique avec les corporéités autres.

(...) La notion de temps de la mise en scène n'est pas du tout linéaire... Je ne sais pas encore dire quel est le temps établi, mais il n'est pas linéaire. Le discours créé par la mise en scène est l'une de mes principales inquiétudes, je commence à le sentir, mais je ne sais pas où on s'en va. Je crois que je serai plus tranquille, lorsque les invités viendront voir les répétitions au mois de novembre.

Le 24/10 :

Aujourd'hui, nous avons travaillé sur la transition de la « Prière du chasseur » pour la « Statue de myrte ». Jeff a passé longtemps à trouver une bonne image pour cette transition. On a travaillé mon entrée avec le trapèze : je tire le trapèze et Ivania entre à l'intérieur des cordes et elle danse. On est passé vraiment longtemps pour trouver cette image. (...) On a fait de longs essais pour trouver les images qu'il faut. Il s'agit d'un travail très technique à marquer les mouvements dans l'espace que je crois qu'il ne vaut pas la peine de tout enregistrer dans ce journal de bord. Cela n'est pas l'intérêt de ma recherche doctorale, aussi, je ne les utiliserai pas comme données pour la thèse.

(...) On n'a pas travaillé sur le tableau de « la statue de myrte », Jeff nous a demandé de voir « Pour marcher dans la nuit obscure ». Dans ce tableau, je cherche encore la manière la plus juste de mettre en relation les corporéités. D'abord, j'essaie de comprendre le tableau : c'est la guérison entre l'homme et la femme, par le chant de la femme, l'homme s'envole, il va au ciel, il va parler au chaman et il revient à la terre pour danser avec la femme. Il y a une belle image: le vol au monde du ciel, un

corps qui cherche la guérison, il y a une sorte de beauté et de virtuose dans ce corps qui n'existait pas avant. Je peux me permettre de jouer plus avec les principes acrobatiques de la corporéité, mais elle est toujours barbouillée par les corporéités autres qui ont traversé la création. (...) Je peux pointer mes pieds, chercher la virtuosité du mouvement... C'est le moment de laisser aller la virtuosité, le moment que l'homme pour une fois s'envole. (...) Je crois que je m'approche de cette corporéité, car je comprends mieux la relation établie entre Ivania et moi dans le tableau. Oui, le point de départ c'est la relation, je ne pourrai pas l'oublier. Le corps-acrobate est dans ce terrain.

Le 26/10 :

Pour la première fois depuis longtemps, nous avons travaillé sur le tableau « Terre / Ciel » et les ombres. On a passé toute la journée en cherchant les ombres à partir des images suggérées par le scénario : les animaux de la terre, de l'eau et du ciel. C'est la création du monde. C'était aussi un travail technique de voir ce qui marche dans les ombres ou pas. Ivania et moi avons improvisé longtemps et Jeff a dirigé les improvisations jusqu'au moment de créer une partition de mouvements. Pour cette journée, on n'a pas joué avec les animaux, nous avons travaillé seulement avec les images des ombres. La beauté et la difficulté de travailler avec les animaux est d'incarner par les corps ces points de vue. Même dans les ombres, on rendra les animaux vivants au moment qu'on incarnera ses points de vue. (...) De plus, dans le tableau « Terre / Ciel » nous incarnons différents animaux, multiples points de vue dans un court espace de temps. Nous n'avons pas de temps pour la psychologie des animaux. Il s'agit d'un travail qui demande un engagement du corps et qui demande de présenter ces points de vue incarnés dans le corps. Le travail avec les animaux est un défi dans ce processus de création.

Novembre 2016

Le 7/11 :

Nous avons travaillé sur le tableau « Paresse/Nhejoporã ». Ce tableau fait partie des plus difficiles pour moi : il y a l'humour, il y a la parole, il y a le français, il y a un enchainement sur un appareil aérien complètement nouveau pour moi. D'abord, il faut trouver la nature de ce tableau : c'est une référence directe à mon séjour à la communauté *Pataxó* au Brésil. La détente; la chaleur de l'après-midi; le temps qui passe; on raconte des blagues, on rit; les femmes font de l'artisanat; les enfants jouent sur le hamac; les hommes jasant; les hommes regardent le temps passer sur leur hamac; on se gratte; on rigole; j'entends le rire de Twry... Ce sont ces qualités à partir de nos mémoires que ce tableau doit dégager. C'est dans ce temps et ce lieu que le tableau « Paresse/Nhejoporã » s'instaure. Cela se passe dans nos corps à Ivania et à moi, cela se passe à partir de notre relation et de notre jeu sur scène.

Avant d'aller m'accrocher sur mon hamac, Jeff nous a demandé de travailler le texte du scénario. Il voulait que l'on comprenne le texte et les possibilités de relation qu'il offre. J'étais complètement d'accord avec son idée, car je crois qu'il nous manque encore la compréhension de l'histoire de Nhejoporã. Comment trouver l'humour là-dedans? Nous avons lu le texte plusieurs fois et ce que j'ai demandé à Ivania, c'était de s'accrocher à nos mémoires de la communauté. Qu'est-ce qui fait rire la communauté? C'était les blagues qu'ils nous racontaient. Toutes les blagues avaient un rapport sexuel très fort. Twry n'était jamais gênée de nous parler de fourrer, cul, pénis, vagin, le chasseur qui fourrait un jaguar, le jaguar qui se venge et fourre le chasseur, etc. Cela était toujours raconté avec humour. Les femmes ne sont pas gênées de nous parler de ça, mais les hommes oui. Je me suis rappelé la rencontre

avec Laurent Jérôme et il nous avait dit que cela fait partie d'un test. En fait, ils nous testaient. Les *Pataxós* voulaient connaître ma personnalité, ma naïveté. Est-ce qu'on rit avec eux aussi? Oui! On a beaucoup rigolé! (...) Le rire ici est différent de la conception du rire de la culture des non-amérindien. Le rire n'est pas de l'autre, mais de soi-même. Ils ont la capacité d'autodérision. C'est pourquoi, je disais à Ivanie qu'on ne peut pas faire de ce tableau une comédie *stand-up*, car ceci rit de l'autre, il rit de la tragédie de l'autre. Les amérindiens rient d'eux-mêmes, ils rient de ce qu'ils respectent, de ce dont ils ont peur... Une fois qu'on a compris ça, on a commencé à mieux jouer avec les mots du scénario et donner un nouveau rythme au texte.

(...) Il y a eu beaucoup de choses intéressantes qui sont apparues dans notre improvisation durant la lecture du scénario. Je me suis rappelé le frère de Twry qui ne voulait pas raconter de blague au départ, mais, à la fin, il volait les *punchs* des blagues de Twry. Il commentait l'histoire durant que Twry racontait les blagues. J'avais le même objectif durant qu'Ivanie racontait l'histoire de Nhejoporã. J'attendais les moments précis du *punch* et je les dévoilais avant. Ça a bien marché! On a réussi à établir pour la première fois une belle relation et une belle écoute. En fait, l'écoute de l'autre et la relation entre nous deux étaient fondamentales pour ce moment. On a fait une découverte très importante pour ce tableau. Le jeu a été accompli et on a pu aller vers l'*otkaz* durant la lecture. Maintenant, il nous faut transporter ça sur scène.

Le 8/11 :

Après longtemps, je suis monté encore une fois sur le hamac et j'ai travaillé sur la séquence. Maintenant, j'ai le défi de faire le transfert sur scène de ce que nous avons travaillé avant. Le hamac est un appareil complètement nouveau pour moi, je

découvre encore les points d'appui et la manipulation de cet appareil. La séquence technique dans le hamac est très exigeante et dynamique : il y a beaucoup de chutes, de pirouettes et de passages techniques où je dois d'abord comprendre pour après chercher les relations scéniques et la qualité de mouvement appropriés.

J'incarne mes mémoires de l'expérience vécue à la communauté de *Pataxós* : la détente, la chaleur, les bibittes, l'écoute, le regard et la relation avec les gens, les choses, la nature. C'est dans ce temps-lieu que je dois bouger dans mon hamac. Je m'attache cette fois-ci à Ivania, à ce qu'elle dit, à ce qu'elle propose, à ses actions. La première partie de *Nhejourporã*, je bouge beaucoup dans le hamac en instaurant l'état de jeu à partir de mes mémoires et, en même temps, je m'accroche à Ivania et je réagis à ce qu'elle raconte. Ce n'est pas vraiment facile de garder la relation avec Ivania tout le temps, je reviens facilement à ma boule et à ma séquence au hamac. Être dans le hamac exige une autre dynamique sur scène que je découvre dans ce tableau. Je sens que mes mouvements gagnent en puissance quand je suis en relation avec Ivania, quand je l'attends et quand je réagis durant mon jeu dans le hamac. Je dois rester connecté.

(...) Dans la deuxième partie de *Nhejourporã*, je raconte l'histoire. Acrobatie, action, et parole. C'est un travail difficile de trouver ce lieu d'intercorporité approprié pour le jeu scénique. D'abord, il faut rester en relation avec Ivania et avec ce qu'elle me propose sur scène. Le geste acrobatique ne souligne pas les actions du texte ni les paroles. Je dois trouver cette relation entre mouvement acrobatique, action physique et parole. Qu'est-ce qui me fait bouger? Je cherche une façon que les mouvements acrobatiques soient barbouillés par les actions physiques et restent en relation avec les paroles dites. (...) Je découvre à chaque fois des façons où le corps devient barbouillé et le jeu scénique s'établit durant la deuxième partie de *Nhejourporã*. Ça marche moins bien quand je me renferme au geste acrobatique. C'est difficile de ne pas me

renfermer dans le geste acrobatique, car les mouvements portent un risque concret! Si je manque la figure, je peux me blesser. Je dois avoir l'écoute ouverte constamment. (...) Je continue ici de chercher et de jouer dans ce terrain entre le mouvement acrobatique, l'action physique et la parole.

Le 10/11 :

C'était une journée de répétition qui a servi pour ajuster certains aspects techniques du processus créatif. Par exemple, nous sommes restés longtemps sur le tableau « La prière du chasseur » pour trouver le temps exact à travailler la voix off de Jacques. Combien de temps de musique est nécessaire avant qu'il parle? Qu'est-ce que se passe sur scène durant ce moment? Est-ce que cela est en accord avec la musique? (...) Nous avons parlé aussi de la possibilité d'utiliser la musique ou pas pour le dernier tableau. Ce n'est pas encore sûr. On verra ça durant l'entrée en salle. Il y aura seulement une répétition avec Jeff durant le mois de novembre. Après, il part en voyage et nous nous verrons seulement en décembre avant l'entrée en salle. J'ai l'impression qu'il y a tellement de choses à faire encore. Je ne sens pas que la création est prête... Il y a plusieurs aspects techniques aussi, comme la musique et la scène, qui ne sont pas encore réglées. Je suis vraiment stressé!

Le 15/11 :

Il manque exactement un mois avant la première de *Mythe-jeux de refus*. Aujourd'hui, nous avons fait un enchaînement de la création : du début à la (presque) fin. Il manque le dernier tableau; c'est pourquoi nous ne l'avons pas fait. (...) Il est

intéressant de faire un enchaînement. La première remarque que je fais est que la création est physiquement très exigeante pour moi. Durant le déroulement des tableaux, je deviens très fatigué, mes muscles sont trop sollicités et mon cardio aussi. J'ai beaucoup de technique à accomplir durant la création. Pour le corps-acrobate, l'aspect technique dont je fais appel est présent. Cela demande que je fasse très attention à mon corps et à ma condition physique pendant la création pour ne pas avoir une blessure.

(...) Je commence à apercevoir qu'il y a une relation chaque fois plus concrète entre Ivania et moi dans l'ensemble de la création, notamment dans les moments où le jeu et la chorégraphie sont plus clairs et solides. Lorsqu'on n'est pas sûr de ce qu'on fait sur scène, le jeu scénique entre nous deux devient plus fragile et le discours produit par le corps dans ce jeu aussi. (...) J'ai été pas mal inquiet d'accomplir mes actions et mes partitions des mouvements. Lorsque j'étais dans cet état d'inquiétude, je perdais la relation avec Ivania. Elle m'a dit la même chose : « quand nos actions et nos mouvements ne sont pas clairs et solides pour nous, je me perds dans notre relation... ». Je peux affirmer la même chose.

Je peux indiquer plusieurs moments où mon jeu scénique devient fragile : le prologue, par exemple, il me faut travailler dans l'intention de mon discours, dans une partition de mouvement et la transformation des points de vue à travers les mots; je dois travailler aussi ma diction durant les moments où je parle; le tableau « Paresse/Nhejorporã » était mieux, mais il me faut chercher l'espace et la temporalité, l'*otkaz*, proposé par ce tableau, l'état de paresse; le tableau « statue de myrte » la relation parole-mouvement sur le trapèze demande plus de travail, j'étais complètement déconnecté; « l'arc et le panier » demande un travail plus chorégraphique pour des précisions techniques, ainsi qu'il nous faut réfléchir sur ma

relation avec Ivanie; « la prière du chasseur », je pose la question : est-ce que la voix off et ce que le corps veut dire sur scène sont connectés? etc.

Dans mon corps, je découvre les possibilités du corps-acrobate, la relation entre les corporéités et les langages scéniques du cirque, théâtre et la danse est présente à mon avis. Je crois que j'ai établi ce lieu d'incorporéité dans mon corps. Par contre, ce qui est fragile dans le travail est d'établir l'*otkaz*, de transformer l'espace et la temporalité scéniques. Cela doit être notre point central d'ici la première de la création. Je crois que cela viendra à partir de l'enchaînement de la création.

Le 18/11 :

Aujourd'hui, nous avons discuté les notes que Jeff nous a données. Jeff ne sera plus là jusqu'au 2 décembre. Ivanie et moi avons décidé d'enchaîner la création et travailler ensemble durant son absence. (...) Nous avons travaillé à partir des commentaires techniques de Jeff et, en même temps, nous avons fait le *cue* musical. C'était une répétition beaucoup plus technique aujourd'hui. On a identifié beaucoup de problèmes dans le tableau « L'arbre et la tortue », notamment dans la relation d'Ivanie et le tissu. Elle a la difficulté de manipuler le tissu lors de la deuxième partie du tableau. Le tableau « Terre/Ciel » n'est pas clair, car nous ne l'avons presque pas travaillé, notamment, on n'a pas travaillé la relation entre Ivanie au sol et moi dans le hamac.

Durant que nous faisons l'enchaînement, nous avons arrêté souvent pour trouver les *cues* de la musique. C'était un travail long qui exigeait beaucoup de discussion et réflexion. On n'a pas pu finir l'enchaînement, mais nous avons fait les choix de

musique. (...) C'était un travail urgent qui n'a pas été fait avec le metteur en scène.
(...)

Le 21/11 :

Nous avons travaillé encore une fois sur le tableau « L'arbre et la tortue » avant l'enchaînement, car Ivanie m'avait demandé. L'entrée de l'oiseau, la création des images à travers le mouvement et nos intentions des actions et des gestes. Ivanie m'a dit qu'elle a de la misère de jouer dans ce tableau, car elle n'était pas capable de prendre le point de vue de la femme enceinte qui tombe dans le dos de la tortue. Elle m'a demandé donc de dire ce que je voyais comme oiseau et animal marin pendant que nous faisons ensemble le tableau. Lors de l'oiseau, je décrivais ce que je voyais et mes intentions, je parlais de la tortue et de mon intention de la déposer dans le dos de la tortue. Elle m'a dit que cela l'a beaucoup aidé à créer des images pour son jeu scénique. (...)

Dans le deuxième moment de la répétition, nous avons fait l'enchaînement de la création. Aujourd'hui, c'était beaucoup plus intéressant que la dernière fois, car nous étions en relation Ivanie et moi. Pour « Paresse/Nhejourporã », on commence à mieux avoir la compréhension du tableau et de notre relation, car le jeu entre nous deux est plus clair pour nous : il faut que nous restions en relation durant ce tableau pour que l'humour marche. On a inséré ce que nous avons travaillé lors de « L'arbre et la tortue », mais Ivanie m'affirme qu'elle se déconnecte facilement du tableau, car la manipulation du tissu n'est pas facile pour elle. Le tableau « Yãkoana » est clair et il marche bien entre nous, car la relation est bien établie... le jeu scénique marche. Pour les deux tableaux « L'arc et panier » et « Prière du chasseur », on a les mêmes problèmes de la dernière fois, il faut qu'on les travaille séparément. Le texte de la

« Statue de myrte » était plus connecté à ma séquence du trapèze aujourd'hui et ça a mieux marché. J'ai changé ma position initiale sur le trapèze lors du texte et cela a fait un changement important pour moi. Je dirais que les paroles sont devenues plus fluides lorsque je bouge sur le trapèze... Il semble que le mouvement devient action physique et support pour les mots. Le tableau « Marcher dans la nuit obscure », je dois garder la relation avec Ivania et je dois me poser la question « pourquoi je bouge sur le trapèze? » « Quelles sont mes motivations? », je crois que ces questions manquent. (...)

Le 24/11 :

Nous avons travaillé sur la « Prière du chasseur ». Nous nous sommes rendu compte qu'il y avait un écart entre la voix off de Jacques et les actions physiques. La partition physique construite dans ce tableau a été inspirée de l'étude « tir à l'arc » de Meyerhold. Nous avons préservé la spirale de la biomécanique et les principes de mouvements et nous avons joué avec la structure de l'étude en fonction du tableau. (...) Travailler avec la voix off offre une autre qualité au tableau : il devient une prière, il nous fait voyager dans l'aspect onirique de la chasse. Le tableau est une prière et il se développe à partir du croisement de la figure du chasseur et du gibier. Ils sont un, ils sont deux pôles opposés, mais complémentaires. Avant, mon point de vue du chasseur était celui de prédateur, je veux le tuer. Ce tableau n'aborde pas ce point de vue du chasseur et du gibier, mais au contraire. Il fait appel à l'état humble du chasseur qui demande au maître du gibier la permission de le tuer. Le chasseur qui se découvre aussi comme gibier, le chasseur qui aperçoit son double dans le monde des esprits à travers le jeu scénique entre Ivania et moi par le miroir. Chaque geste inspiré de l'étude « tir à l'arc » peut marcher avec la voix off du tableau. C'était un travail très spécifique que nous avons fait dans ce moment, mais très important. Le

tableau maintenant prend un nouveau point de vue de la relation entre le chasseur et le gibier. (...)

Nous avons aussi travaillé sur le prologue. Ivania m'a donné son avis par rapport à mon interprétation du Prologue. À ce moment de *Mythe-jeux de refus*, je me présente comme interprète qui croise les deux territoires : Brésil et Canada. La prise de conscience du génocide des peuples amérindiens implique un changement de point de vue. Ce changement est très délicat, car je propose un autre point de vue et une transformation d'espace et de temporalité. Je prends la perspective de la revendication des peuples amérindiens, mais, moi, Marcos, je ne suis pas un amérindien. Comment montrer ce changement de perspective concrètement sur scène? (...) Cela m'a fait beaucoup réfléchir à plusieurs façons de rendre ça concret. Ce n'est pas facile scéniquement de le réaliser et cela va orienter les prochains tableaux. Il faut un changement de corps, d'état, de qualité, de couleur... Je passe de l'état de Marcos qui se rend compte qu'il est devant un monument qui rend hommage aux génocides à la voix des revendications des peuples amérindiens. Le point pour moi est de réaliser ce changement de point de vue et transformer mon état d'âme et mon état physique. Je sens que ma corporéité gagne un autre poids, je change le regard et ma façon de parler. Je crois qu'il faut continuer à investir dans ce chemin.

Dans un dernier moment, nous avons fait l'enchaînement de la création, sans chanson. Nous n'avons pas beaucoup de temps pour l'enchaîner aujourd'hui. C'était très difficile. Je n'étais pas du tout connecté avec moi, avec Ivania et avec la création. J'ai pensé tout le temps au prologue et au travail dont nous avons fait avant. Je questionnais mon rôle et ma relation avec la culture amérindienne, car le prologue établit ce lieu entre les cultures. J'ai été bouleversé... Ivania à la fin m'a dit aussi que le travail aujourd'hui n'était pas facile. Le jeu entre nous n'était pas là. Je n'étais pas échauffé physiquement, car nous avons travaillé longtemps sur les mots du prologue.

Mon corps n'était pas en relation aujourd'hui, l'*otkaz* n'était pas là, on n'a pas établi d'autres espaces et d'autres temporalités... Le processus ne marche pas.

Le 28/11 :

Nous avons eu deux invités pour voir l'enchaînement de Mythe-jeux de refus aujourd'hui : Pedro Diaz, musicien du groupe *Buffalo Hat Singers*, et Barbara Diabo, amérindienne et danseuse de *Powwow*. Ivanie et moi avons fait l'enchaînement pour les deux. Lors de l'enchaînement, je sentais des moments très puissants pour la création et d'autres qu'il faut travailler. « Paresse/Nhejporã » est un tableau qui demande encore du travail. Ma relation dans le hamac pourrait être encore mieux explorée notamment lors qu'Ivanie parle. Je dois soutenir le discours dans l'état de la paresse. Je dois encore investir dans ma relation avec le hamac, Ivanie et le public. Ce n'est pas facile. Lors de mon texte, des fois, j'ai l'impression que mon discours devient illustratif. Le geste illustre trop la parole. Je ne sais pas jusqu'à quel point ça c'est intéressant. Le tableau « Yãkoana » est un tourbillon de sensations, qualités et états. La musique est tellement forte dans ce tableau et elle supporte le jeu scénique. C'est un tableau puissant où action, mouvement et prouesse sont remplis par l'expressivité. On est probablement dans le domaine interartistique. (...) « L'arc et panier » prend son expression. Chaque fois plus, je me sens à l'aise dans ce tableau. Même si je ne suis pas en relation physique directe avec Ivanie, il s'agit de deux énergies complémentaires ici. (...) « La statue de myrte », je découvre encore les possibilités de jeu. J'ai trouvé dans la relation avec Ivanie un bon motif à dire le texte. (...) La fin n'est pas encore sûre en relation au texte. Il nous faut travailler... Je découvre chaque fois plus les possibilités du corps dans le jeu scénique, lorsque je comprends ma relation avec Ivanie et avec les appareils scéniques. Lors que je comprends l'*otkaz*. (...)

Barbara et Pedro nous ont donné un bon *feedback*. Ils ont indiqué que la fin est importante pour la compréhension de la création en général. Barbara m'a parlé de ma relation avec Ivania lors de Nhejoporã. Je pourrais trouver des moments pour soutenir le texte d'Ivanie lors qu'elle raconte la blague. (...) Barbara a posé des questions par rapport à la relation entre l'oiseau et la femme. Elle voyait une relation sexuelle, ce que n'est pas le cas. Je dois changer la façon dont je m'approche d'Ivanie. (...) Pedro m'a dit que le texte de « *Aujourd'hui, ont saigné les drapeaux* » est un peu agressif et, des fois, il peut démontrer une forme d'exclusion des amérindiens contre les non-amérindiens. Probablement, il a compris ça à la fin, car je dis le texte fort, contre le blanc. Est-ce que je dois changer la façon d'interpréter ce texte? Je le joue trop fort, plein d'énergie et d'une façon un peu agressive... Peut-être ce n'est pas le cas... Comment trouver l'autre façon de parler pour que la création gagne sa force à fin?

Décembre 2016

Le 1/12 :

Aujourd'hui, on a fait un autre enchainement. Je commence à m'habituer chaque fois plus avec les tableaux. Il y a beaucoup de transitions et de différentes prises de points de vue. Cela est un grand défi. Il s'agit d'un travail trop physique où il faut découvrir les qualités expressives et l'*otkaz* dans les tableaux pour dévoiler la puissance du discours scénique. Je me pose des questions sur la parole et mon interprétation durant les tableaux. (...) Il ne s'agit pas d'un passage des corporéités, mais les corporéités sont barbouillées. Trouver l'*otkaz* pour transformer l'espace et la temporalité sur scène est encore le but du jeu scénique de la relation entre Ivania et moi. (...)

Le corps qui traverse les tableaux et qui prend plusieurs points de vue, c'est le corps-acrobate. Danser dans les airs demande une force et une puissance qui n'est pas facile de garder du début à la fin. Oui, c'est très exigeant. Chaque tableau a son *otkaz* qui demande des prises de perspectives des interprètes pour la construction du discours scénique du corps. (...) La connexion entre la verticale et l'horizontale (avec Ivanie) m'amène à tenir un jeu scénique dans une autre perspective. Ce n'est pas facile... C'est pourquoi je crois que ma relation avec la parole n'est pas ensemble. Comment la rendre connectée ? Je reviens toujours à ma relation avec Ivanie pour ça. (...) La recherche de l'*otkaz* dans le hamac, le trapèze et le tissu produit une relation autre avec l'appareil et ceci n'est pas seulement un outil circassien. Il devient instrument de jeu scénique. Il devient le hamac de l'amérindien, l'arbre, la rivière, la pluie, le point de contact avec le chaman, le lieu de la statue de myrte... Maintenant, l'*otkaz* est peut-être là. Il est fondamental chez le corps-acrobate, un principe expressif de base. L'*otkaz* ouvre la porte pour le champ de l'altérité dans ce cas. Je me plonge là-dedans. (...)

Je me questionne sur mon interprétation du texte parlé. De fois, je sens qu'il a trop de tonus et je sens que je donne trop. (...) J'ai besoin de travailler le texte. J'ai besoin d'un œil pour ça. Ce n'est pas Jeff, il me l'a déjà dit.

Le 5/12

Aujourd'hui Francine, ma directrice de recherche est venue voir une deuxième fois le processus de création. La dernière fois qu'elle est venue, c'était en avril. C'est très bien qu'elle soit là, car je pourrais avoir un retour de mon interprétation pour la première fois avant l'entrée en salle. Aujourd'hui, c'est la dernière répétition dans le studio de création de l'école nationale de cirque. (...)

Lors de l'enchaînement, je ne pense pas du tout à mes questions de recherche. Par contre, je les ai dans le corps. Je joue et je sens que les questions que je posais dans le début de ce processus de création sont dévoilées. Certaines choses sont plus claires que d'autres, certaines choses sont plus incorporées que d'autres, mais j'ai été et je suis encore immergé dans mes questions de recherche. Ça ne finit pas, chaque fois que je rentre dans le studio, je peux encore travailler sur mes questions de recherche et j'ai l'impression que même après les présentations publiques, j'aurai cette sensation. Ce sont des éléments qui se transforment à chaque fois que je suis dans le studio. Ce sont des possibilités infinies. (...)

Aujourd'hui, j'ai découvert que le jeu me révèle à tout le temps d'autres possibilités de jeu. Je découvre de nouveaux états aux tableaux, je comprends mieux dans mon corps le lieu de l'intercorporéité et les possibilités de jeu dans ce domaine. La compréhension de l'incorporation de l'*otkaz* dans la verticale, c'était une révélation pour mon jeu scénique et ça a ouvert la découverte pour une autre qualité expressive barbouillée par les langages du cirque, du théâtre et de la danse.

(...) Il y a certaines choses du domaine de la parole que, pour moi, je trouve encore bizarre. La relation entre mot, mouvement et prouesse à la verticale n'est pas simple. Francine l'a remarqué et m'a dit que je travaille avec beaucoup de tension entre la parole et mon geste. Mon corps peut avoir la tension, selon elle, mais ma parole doit être légère. Elle l'a remarqué durant toute la création. Comment trouver la parole sans la tension physique? Comment la parole peut-elle devenir plus enracinée dans le corps? C'est une grande question à me poser maintenant et ça va être mon défi de travail : garder la tonicité du geste et du mouvement du corps-acrobate sans que cela contamine la parole. Il me faut un grand travail pour une semaine... Je dois me détacher de la fonction de la production et me concentrer sur l'interprétation. Les

présentations publiques sont la semaine prochaine et la prochaine fois qu'on répètera sera dans une semaine au théâtre.

Francine a dit que les lieux de puissance dans ma relation avec Ivania, c'était quand le ciel et la terre se connectaient. Elle m'a dit qu'il n'est pas encore clair, le glissement entre Marcos et le monde amérindien. Lors du prologue, je parle de moi et après je change mon point de vue pour celui de l'amérindien. Elle a dit qu'il s'agit d'un moment encore délicat de la mise en scène. Cette prise du point de vue. Je dois encore travailler là-dessus. Comment laisser plus claire cette prise de point de vue dans mon corps? Comment cela se passe? C'est où qu'elle se trouve? Dans mon regard, dans ma corporéité? Je crois que oui... Comment la faire émerger dans ce contexte pour que personne ne conteste cette première transformation? J'ai une semaine pour le trouver...

Du 8/12 à 13/12 (**Entrée en salle + Enchainements**)

Finalement, c'est l'entrée en salle. On est au théâtre depuis le 8 décembre pour le montage du décor, du gréage, du son et des éclairages. L'engagement des créateurs-collaborateurs-partenaires dans ce projet doit être en premier plan. Ils ont travaillé très fort pour que ce projet de création devienne concret. Je le remarque notamment maintenant, car je vois le travail devant moi. Par contre, il y a eu un travail de création avant ça que je dois aussi souligner. Durant l'entrée en salle, les créateurs-collaborateurs-partenaires (je cherche encore le meilleur terme pour les appeler) ont travaillé de 7h30 à 22h. Nous avons traversé des moments très stressants, mais nous avons réussi à les surmonter de la meilleure façon possible. (...)

Plusieurs raccords d'éclairages et surtout beaucoup de raccords de décor. Le tipi de Léa Pennel, la scénographe, n'a pas marché au départ. Il était trop lousse et il n'avait pas l'air d'un tipi. On a fait plusieurs essais durant ces trois jours pour trouver comment améliorer le décor. Jeff disait que cela est le plus important, ainsi on a pris beaucoup de temps pour trouver une solution. Léa a travaillé fort. Elle a passé beaucoup de temps en faisant des tests pour trouver la façon de ranger le tipi. Le lundi 12 décembre, Léa a pu trouver la bonne solution pour le décor et elle nous a présenté ça. (...) Une des choses que Léa disait, c'est qu'il nous fallait faire des tests avant l'entrée en salle, mais le budget très limité ne lui permettait pas. (...) On a beaucoup travaillé aussi avec les manipulations du décor. Ivania et moi avons beaucoup de manipulations à faire avec le grand et le petit tipi et ce n'était pas évident de travailler avec ces dispositifs. Il y a eu beaucoup de contraintes lors de la manipulation du tipi (ouverture et fermeture) : le rail ne glissait pas bien, les *pipes* du bas du grand tipi ne tournaient pas, etc. Comment trouver la bonne façon de les manipuler? Ça nous a pris du temps...

Nous avons aussi fait quelques raccords pour les éclairages conçus par Lisandre Coulombe. Les ajustements d'intensités pour ne pas aveugler Ivania et moi, les marques au sol, les effets cherchés pour chaque tableau, les contraintes avec le décor, la réalité de la salle, etc. Maintenant, il fallait qu'Ivania et moi adaptions les chorégraphies déjà créées en fonction des éclairages. Cela n'était pas facile au départ. (...) Lisandre a très bien géré son travail à mon avis, ses propositions étaient très pertinentes pour qu'on cherche sur scène et elle a été très professionnelle et généreuse avec toute l'équipe. D'une certaine façon, elle a assumé la direction technique. Elle gérait le travail des autres techniciens dans le théâtre, elle donnait les *cues* pour tout le monde, elle a géré le temps de l'entrée en salle et tous les blocs de travail. Elle a aussi été responsable de la régie de *Mythe-jeux de refus*. (...)

Le travail avec Marcus Gauthier, le gréeur de la création, était très important. Marcus est un professionnel très connu et réputé du milieu circassien à Montréal. Durant le processus de création, Marcus était un peu plus loin en raison des demandes de son travail, mais, lors de l'entrée en salle, il a été très présent. J'ai été chanceux de l'avoir dans l'équipe de création. Marcus est la personne qui tient ma vie à partir des installations et des manipulations des appareils circassiens. Je lui fais énormément confiance dans son travail lors du gréage. De plus, il est un ancien acrobate, alors il connaît exactement mes besoins sur scène et il m'a aidé à trouver certaines solutions techniques lors de mes entrées et sorties. Il m'a aidé à trouver le nœud technique pour placer le double hélicoptère lors de la descente de l'oiseau dans le tableau « L'arbre et la tortue ». Dans mon entrée et ma sortie par le hamac, il savait exactement où me tenir et où me placer pour me donner plus de sécurité et de stabilité. Si Ivanie était ma partenaire sur scène, Marcus l'était aussi hors scène, dans les coulisses. Ma chorégraphie dépendait de notre relation, en fait, pas seulement ma chorégraphie, mais ma vie. Marcus faisait les manipulations au trapèze, les montées et les descentes. Il devrait connaître chaque mouvement que je réalisais sur scène sur l'appareil. De plus, Marcus était là pour aider à placer le hamac avec mon corps devant le public pour que mes jambes ne frappent pas le tipi et pour que mes mouvements soient accomplis en sécurité. Par exemple, si je faisais la figure planche-pirouette avec le hamac mal placé, mes jambes pourraient s'enfoncer dans le tipi et ma vie serait en danger. Il manipulait le hamac d'en haut pour éviter ça. (...) Quelle générosité! (...) En même temps, Marcus a fait la manipulation du décor. C'était lui qui aidait l'ouverture du tipi dans le rail et qui montait les ailes du tipi vers le haut. C'était vraiment la personne qui donnait vie au décor, responsable de la chorégraphie du tipi. Cela exigeait une grande précision. En fait, Marcus est la troisième personne qui dans les coulisses était en relation avec Ivanie et moi. Il fait partie de notre jeu scénique.

Manon Guiraud, responsable des costumes, peinture corporelle et accessoire, était une personne aussi très compétente et généreuse. Une personne excellente et facile à travailler! Elle était toujours disponible et prête pour le travail. Manon a une capacité d'organisation qui a beaucoup aidé l'entrée en salle pour le costume et les accessoires. Les costumes étaient toujours propres et prêts à être utilisés et les accessoires placés et bien organisés. Elle a également fait plusieurs tests pour la peinture corporelle et elle arrivait toujours avec de nouvelles propositions en essayant de garantir la réussite de la peinture corporelle. D'autre côté, elle fait un très beau travail en coulisses. Elle était responsable de peindre mon visage durant la création, de faire marcher le foin d'odeur pour le public et de la manipulation des accessoires en coulisses.

Il y a eu d'autres partenaires-collaborateurs qui ont travaillé fort durant l'entrée en salle, notamment Jonathan Riverin, le directeur de production qui organisait le temps et la gestion de l'entrée en salle et Manuel AC, qui a monté le son à la salle et était toujours là pour l'enregistrement vidéo. D'autres personnes ont aidé le montage et le démontage du théâtre. C'était une grande équipe et je ne réussirais pas sans eux.

Après le montage de *Mythe-jeux de refus*, nous avons fait l'enchaînement pour la première fois. C'était le mardi, une journée avant la générale. La dernière fois qu'Ivanie et moi avons fait un enchaînement était au studio de création à l'École Nationale de Cirque. Alors, nous devions nous connecter avec le matériau de création et, en plus, nous adapter aux nouvelles marques d'éclairage et aux manipulations du décor. J'avais l'impression qu'un nouveau travail commençait en ce moment. J'avais l'impression que, maintenant, on rentrait pour la première fois en relation directe avec le travail des autres créateurs et Jeff faisait son travail de metteur en scène. Ivanie et moi avons créé une bulle où nous avons joué ensemble durant toute la période de création et, maintenant, il faut qu'on joue avec tous les éléments scéniques et avec

toutes les voix qui étaient sur et hors la scène. Chaque partenaire-collaborateur est aussi un créateur et ils ont aussi leur propre voix. Le processus créatif était le rassemblement de ces voix qui jouent ensemble dans une polyphonie.

Bien sûr que c'était bizarre à rentrer en relation avec ses autres voix dans trois jours avant la première, mais Ivania et moi nous adaptons vite. On a beaucoup écouté. L'écoute était très importante dans ce moment et, maintenant, Jeff jouait un rôle fondamental de metteur en scène. Je lui faisais confiance et j'ai laissé aller. Il avait le pouvoir de metteur en scène et d'œil extérieur. Maintenant, il décidait ce qui marche ou qui ne marche pas, si on est dans la lumière, les *cues* de musiques et éclairages, les manipulations, les rythmes, les choix de la mise en scène, etc. Jeff nous donnait des marques et nous demandait d'essayer des manipulations, des rythmes, des chorégraphies deux jours avant la première; c'est pourquoi l'écoute et la concentration étaient très importantes.

Lors des enchainements, c'est exactement ça qui jouait avec moi. C'est le moment de jouer avec les autres voix du processus créatif dans un temps très court. Ouvrir l'écoute était très important pour moi. Puisque nous n'avons jamais travaillé concrètement avec ces voix je me sentais en train de chercher cette relation et de m'adapter à ces voix. Dans un premier jour, je trouvais bizarre d'entrer dans le *cue* d'éclairage, manipuler le décor, l'entrée et la sortie par le hamac... C'était l'ouverture du jeu scénique avec les autres créateurs. Cela se passait pour la première fois. Je sens qu'il faut que mon jeu scénique avec Ivania, que notre relation soit plus forte que jamais. (...)

Tout était nouveau dans l'espace: mes repères, la relation entre moi, les éclairages et les appareils aériens. Par exemple, dans le tableau « Yākoana », ça m'a pris du temps pour trouver mes points de repère au tissu, car ma hauteur a changé et je ne me situe

pas facilement dans l'espace, car les éclairages cachent mon point de repère principal : la passerelle en haut qui me donne la notion de hauteur. Une autre chose, c'était la relation entre mes appareils aériens et le décor, notamment le hamac et le trapèze. De fois j'avais besoin que Marcus joue avec moi pour que je puisse accomplir mes mouvements dans le hamac, il tournait le point de mon appareil pour que je ne touche pas le tipi. Ça devenait dangereux pour moi ou pour le décor. J'avais peur dans la scène finale que la barre du trapèze s'accroche dans le tipi et que je détruise le décor. Tout ça jouait avec moi sur scène. Le grand défi maintenant avant la générale et lors de cet enchaînement était de comprendre ces voix et d'établir ce jeu polyphonique.

Le 14/12 (La générale)

Lors de la générale le défi était le même: écouter et jouer encore avec les voix de la création. Ainsi, on comprend mieux *Mythe-jeux de refus* qu'on est en train de créer. Je crois que lors de la générale, on commençait à comprendre ces autres voix et on jouait avec ça. Les marques des éclairages, à mon avis, sont encore les plus difficiles à incorporer et j'ai l'impression d'être encore mécanique. Par contre, pour trouver la meilleure façon de régler ça, je reviens à ma relation avec Ivania et à la compréhension du point de vue que je prends lors du tableau. Alors, la solution se trouve dans le jeu scénique. C'est dans ce contexte que l'*otkaz* s'instaure et on peut établir d'autres espaces et d'autres temporalités sur scène.

On avait la présence de deux personnes au public plus de Francine Alepin, ma directrice de recherche. Emilie Martz-Kuhn qui fait partie de mon jury a été aussi à la générale. C'est intéressant mon sentiment de rentrer lors du prologue et réaliser qu'il y avait un public réel à qui je racontais l'histoire. J'ai été stressé. J'ai eu cette

impression toujours que je parlais au public lors des tableaux « Paresse/Nhejporã », « La statue de Myrte » et « Aujourd'hui, ont saigné les drapeaux ». Je crois que j'attends une réaction de la part des gens qui étaient en salle.

La relation dans les coulisses était un autre moment important, notamment lors du moment où Manon peignait mon visage entre les tableaux « Yãkoana » et « Arc ». C'est une grosse transformation et cela exigeait un travail très précis de Manon. C'était un moment aussi où je pouvais reprendre mon souffle et respirer. D'ailleurs, plusieurs moments dans les coulisses étaient très importants pour que je reprenne mon souffle même très rapidement. (...) Le moment dans les coulisses après le tableau « Yãkoana » était très important pour relaxer mon corps et mes avant-bras, la même chose se passait après le tableau « Arc » qui exigeait un travail de cardio très forte.

(...) Ce sont ces points que je commence à réaliser dans la générale, car il s'agit des choses qui, lors du processus de création à l'école nationale de cirque, n'existaient pas. (...) L'une des choses fondamentales où je revenais toujours et où je pouvais m'appuyer toujours, c'est Ivanie. Cela devenait chaque fois plus évident pour moi lors des répétitions. Ma relation avec elle est ma base, je suis chaque fois plus conscient de notre jeu, même si notre relation n'est pas directe. Je comprends mieux sa danse, son geste, sa respiration, ses émotions... Je la sens, je l'aperçois. C'est intéressant d'observer que cela est devenu plus fort pour moi, lorsque les autres voix de la création apparaissent et jouent avec nous. La base du jeu scénique de *Mythe-jeux de refus* est la relation entre Ivanie et moi.

Après la générale, j'avais la sensation de mission accomplie. J'ai traversé tout ça avec mes créateurs pour la première fois. C'est une drôle de sensation. La création se rendait concrète et possible. Il y a plusieurs choses encore à travailler, comme ma

descente au hamac, la danse de « l'arbre et la tortue », le rythme et les *cues* de lumières de « L'arc » et de la « Prière du chasseur », etc. Je sentais qu'on a touché pour la première fois l'ensemble de la création et que, maintenant, on doit se l'approprier et le faire évoluer. On a un grand chemin à faire. Je crois que d'ici on commence une autre partie du travail.

Le 15/12 et 16/12 (Les représentations publiques)

Les présentations publiques de *Mythe-jeux de refus*. Nous avons eu les deux jours *sold out*, le théâtre était plein. Cela crée une autre ambiance dans le théâtre. Lors du prologue, je rentre et je vois plein de monde, c'est la première fois que j'établis une relation concrète avec les spectateurs. Je joue avec eux, avec leurs réactions, avec leurs réponses, etc. C'est intéressant pour moi aussi le changement de l'état des spectateurs en salle. J'entre sur scène et l'ambiance est super légère, je parle de moi, de mes expériences à São Paulo et à Montréal. À la mesure où j'avance dans le texte et que je me rends compte de la condition de la statue, il y a un changement du discours et on glisse vers un état plus sérieux. Le public le suit et réagit quand même à ça. Les deux jours, où je disais : « Je suis très reconnaissant de pouvoir marcher dans un territoire Mohawk en ce moment », les gens se manifestent oralement avec « wow »; « yeah »; « bravo ». Je jouais aussi au départ avec les gestes quotidiens, c'est Marcos qui parle, et des gestes non quotidiens, où j'ai travaillé sur les principes expressifs de la biomécanique. Un autre moment intéressant, c'est le changement de point de vue de Marcos qui parle pour la prise de parole des peuples amérindiens. C'était un moment délicat du prologue où je change la perspective et il faut que ça soit clair. Le changement doit se passer du point de vue du corps et de l'état scénique, il faut me servir de l'*otkaz*. J'ai joué à partir d'un changement de poids, du temps et

de mes sensations. Je me suis plongé en moi-même pour révéler ce changement de point de vue. (...)

Le tableau « Terre/Ciel » dévoile le mythe de création des peuples du sud. Les animaux et les humains sortent de dessous d'une grosse pierre. Lorsque je glisse dans le tipi, le but était de créer des images des animaux marins, du ciel, de la terre. Ivanie et moi n'étions qu'un jusqu'au point où les peuples du ciel et de la terre entrent en relation. Moi, je suis le peuple de la terre qui arrive dans le hamac. Le corps qui rentre dans le hamac habite déjà le lieu d'intercorporéité, c'est le corps qui habite *entre* les langages du cirque, du théâtre et de la danse. C'est le corps qui traversera le processus créatif. Je cherche depuis ce moment-ci à établir une relation avec Ivanie, entre le ciel et la terre.

Le tableau de suite « Paresse/Nhejoporã » commence avec un changement du point de vue: du peuple du ciel aux mémoires de la communauté *Pataxó*, à l'état de détente, de jeu, de blague, du quotidien... Je commence avec un mouvement acrobatique où la prouesse est mise en évidence. Je fais une planche vrille. Je fais appel à la corporéité acrobatique en gardant l'état de jeu. Il s'agit d'un mouvement très technique où le risque ici est très présent, si je manque le mouvement, je tombe directement au sol et je peux me blesser gravement. (...) Ici, je fais appel à la corporéité acrobatique, car le risque est très élevé, peut-être, il s'agit du mouvement le plus dangereux de toutes les prouesses que je fais. Par contre, la temporalité et l'espace où je suis, c'est celui du jeu, de la légèreté, de ma mémoire chez les *Pataxó*; c'est pourquoi, dans le contexte, j'ai l'impression que cela marche et il ne s'agit pas seulement d'une prouesse circassienne, mais d'un état de jeu, il y a la surprise. (...) Durant le tableau, la chose plus importante est de garder ma relation avec Ivanie. C'est l'écoute de l'histoire que chacun raconte. Je commente son histoire, ses blagues, j'instaure l'état de jeu et mes mouvements sur le hamac prennent un sens dans le tableau. Les prouesses ne sont pas

en premier plan. Il s'agit de la mise en relief de la relation, du jeu scénique, de l'espace et de la temporalité que nous créons. Comme ça, mes mouvements sur le hamac, la parole et la prouesse servent à créer et à transformer ce tableau. (...) Durant ce tableau, Marcus aide le hamac à se placer pour que mes jambes ne touchent pas le tipi. (...) J'ai senti que le jeu entre Ivania et moi était mieux établi dans le premier jour. J'ai aussi senti que le public répondait mieux au premier jour qu'au deuxième. L'histoire de Nhejoporã était plus fluide lors du premier jour et on était plus détendu, le public riait avec nous. La blague ne doit pas être forcée et c'est drôle de voir la réaction du public, car ils n'attendent pas des blagues de cul...

Le troisième tableau « L'arbre et la tortue », il s'agit d'un deuxième mythe de création, mais du nord. Un mythe Mohawk. En haut, je dois changer encore la perspective et incarner l'oiseau. À travers la relation avec Ivania, je bouge, j'existe. La connexion avec la femme enceinte qui tombe du ciel est concrète ici. C'est l'oiseau qui descend du tissu et qui vient la chercher pour l'aider à atterrir sur le dos de la tortue. Le vol, la descente, le regard et l'aller vers la femme qui tombe sont mes motivations pour établir ma relation avec le tissu acrobatique. Il est l'arbre, mon point de connexion avec le ciel et ce qui me lie avec la femme. (...) Ensuite, je deviens la créature marine qui apporte le sable pour la femme, mon objectif est de donner le sable, rien d'autre, rien de superflu, les actions concrètes. Je nage dans l'océan et je marche sur le dos de la tortue. (...) Je reviens comme l'enfant de la femme, je reviens comme la personne qui peuple la terre créée par la femme. Je suis en relation avec elle, avec la terre et avec le *maraca*. Je joue le *maraca*, car il s'agit d'une chanson où la femme danse. Par respect, les hommes peuvent jouer, mais ils ne doivent pas danser. (...) Dans le premier jour, Ivania n'a pas donné du lousse dans le tissu pour l'oiseau et j'étais complètement pris. La danse de création entre nous deux était mieux dans le deuxième jour. On était plus connectés et cette partie n'a jamais été

chorégraphiée. Jeff nous avait dit que lorsqu'on retravaille ensemble, il prendrait du temps pour chorégraphier cette partie.

« Yākoana », le quatrième tableau, est vraiment l'un de mes préférés. Ici, j'ai la place pour jouer. Pour jouer dans le tissu, pour jouer avec Ivania, pour prendre les perspectives du chaman, du serpent, du monde des esprits. La musique est géniale et m'aide à établir cet espace et cette temporalité autre du tableau. À partir de la musique, de la compréhension du scénario et de la relation avec Ivania, je peux jouer « Yākoana ». Jeff m'a dit : « Tout est bizarre en 'Yākoana'. Marcos, ce que tu fais est bizarre, continue à investir dans ce chemin. La musique est bizarre et tu peux ajouter d'autres couches de bizarre ». Dans mon jeu avec Ivania, tout est en fonction de notre relation, mes mouvements servent à la scène, à créer l'espace et la temporalité du chaman, des animaux et du monde des esprits. (...) On est dans le monde des esprits, moi esprit, Ivania chaman; moi serpent, Ivania serpent; moi chaman, Ivania esprit; moi esprit, Ivania chaman; moi chaman, Ivania jaguar; moi chaman, Ivania chaman... « Yākoana » me met dans un jeu-état de fortes sensations. Je crois que dans ce tableau, je me rapproche le plus de la zone sensible du corps, des lieux d'intercorporité. Je sens l'*otkaz* dans mon corps. Le corps puissant. (...) Le jeu en « Yākoana » était solide dans les deux jours. Je me sens encore plus puissant lors de la deuxième représentation. La relation avec Ivania était plus forte.

La peinture corporelle, de mon côté, est un moment pour reprendre mon souffle. Je me retrouve aux coulisses avec Manon qui me peint. Je passe environ 9 minutes sur le tissu lors de « Yākoana », c'est long. Je suis épuisé à la fin. Mes avant-bras sont gonflés et mes mains tremblent. Ici, je me prépare pour sortir de l'état du chaman et je me prépare pour prendre le point de vue du chasseur et de sa danse de fierté dans la nuit.

Le tableau « Arc » est un tableau très exigeant aussi physiquement. Il est très cardio et je dois bien respirer. Je ne me connecte pas directement avec Ivania dans ce tableau, mais nos états remplissent la salle et on se connecte indirectement par le principe de dualité : homme et femme, arc et panier, chasse et cueillette. L'état du tableau « Arc » est très puissant. Le chasseur incarne les éléments de la nature : tonnerre, ouragan, terre, chute d'eau, le feu. (...) C'est un tableau où j'insère certains mouvements acrobatiques au sol, où j'insère aussi la capoeira, la danse *POW-WOW* et tout ce qui m'aide à créer cette danse de fierté du chasseur et le pôle masculin, arc et chasse. Je sens Ivania sur scène. Je comprends sa présence et j'essaie de me connecter avec elle par des mouvements à la fois complémentaires, à la fois identiques. (...) Le vendredi, j'étais un peu plus fatigué dans ce tableau et je n'étais pas précis lors d'un mouvement acrobatique, cela m'a déstabilisé un peu pour la fin du tableau. Tandis que le jeudi, j'étais plus stressé et j'ai été plus énergique, alors j'ai réussi plus mes mouvements acrobatiques, mais mon écoute n'était pas à 100%. Une chose difficile encore à arriver dans ce tableau, c'est dans les *cues* d'éclairage. Il y a plusieurs douches de lumières au sol et Ivania et moi devons rester la plupart du temps dans ces douches. Lors qu'on bouge, on doit faire attention à ça.

Le sixième tableau « La prière du chasseur » est un très beau tableau. Après la puissance du tableau « Arc et Panier », on rentre dans un état d'écoute, de prière, mythique. On a la dualité du chasseur et du gibier, du miroir, du monde des humains et des animaux et le monde des esprits. Ici, je suis en relation directe et très précise avec Ivania. On fait le jeu des miroirs. Les miroirs nous amènent au monde des rêves. Ici, Ivania, moi, la voix *off* et les éclairages devons être très connectés pour que l'un ne manque pas l'autre. Le jeu du caribou et du chasseur dépend de la convention créée par les éclairages et par la voix *off*. Chaque geste est connecté entre Ivania et moi, d'un côté, et la voix *off* de l'autre. Pour que cela marche, on ne peut pas manquer les *cues*. Les *cues* de la voix *off*, nous les avons incorporés lors des

répétitions au studio de création, mais les *cues* des éclairages sont nouveaux! Cette adaptation avec les éclairages était l'une des plus dures à incorporer, car cela a changé notre chorégraphie deux jours avant la première. Il faudrait retrouver le jeu et l'*otkaz* établi avant. (...) En passant, la chorégraphie de ce tableau est inspirée directement de l'étude biomécanique du « Tir à l'arc ». La compréhension de cette étude et de la possibilité de jeu et d'improvisation dans une partition de mouvement quand même fermée nous a menés à créer le tableau de « La prière du chasseur ». À quoi sert cette étude pour la construction de ce tableau? La capacité de jouer dans cette structure et les principes expressifs qui sont à l'origine du corps-acrobate se retrouvent également ici.

Le septième tableau « La statue de myrte ». L'entrée fait référence au prologue : la statue a des amérindiens qui tirent une embarcation. Les mouvements font référence à la statue de myrte. L'indien qui est flexible et prend la forme qu'il veut. La première partie, c'est le dialogue entre Ivania et moi. On établit le jeu à partir du texte. Je lui réponds toujours jusqu'au moment où je prends le point de vue de l'indien-statue de myrte. Le défi ici est de connecter les mouvements dynamiques sur le trapèze avec la parole. De plus, les mouvements dynamiques exigent une grande précision à travers les jambes tendues pour mieux fouetter, la position gainage, le tonus... Bref, la corporéité acrobatique. Ici, cette corporéité ne doit pas du tout être en premier plan. Ici, le lieu d'incorporéité est important. J'ai encore de la misère à retrouver les points d'appui pour accomplir les mouvements acrobatiques dans le domaine de l'intercorporéité lors du trapèze. Le résultat : au lieu de faire six tours dos, je fais cinq... Bon, ce n'est pas si pire. (...) J'ai eu vraiment de la misère pour trouver un sens pour le texte final durant le processus de création. Je l'ai trouvé lors des derniers jours au studio de création à l'école nationale de cirque à partir d'Ivania. J'ai trouvé la motivation du texte en écoutant Ivania parler... Je peux réagir à ce qu'Ivania dit. La motivation est encore là et j'ai mon point de départ qui m'aide énormément. Par

contre, je dois faire attention à la façon dont j'articule les mots, car le trapèze tourne et je suis souvent de dos au public. Je bouge constamment sur le trapèze ce qui me fait changer de perspective.

« Pour marcher dans la nuit obscure », le huitième tableau. J'incarne les points de vue d'hommes et la possibilité de guérison avec la femme. C'est l'allée au ciel pour tomber à la terre. C'est l'envie de se guérir, de retrouver le chaman, d'aller au monde des esprits par le chant et la danse de la femme qui mène la guérison. Ici, il y a une beauté que les autres tableaux n'ont pas et cela est incarné par le corps. La beauté de la guérison et aussi de faire le chemin vers une possible réconciliation. (...) La relation avec Ivania et avec la voix *off* est la base de mon jeu. La connexion avec le trapèze et avec le gréeur était très importante. Marcus guidait ma chorégraphie et il avait ma vie entre ses mains. Il manipulait le trapèze et faisait les changements de hauteur. En même temps, je dois savoir où Ivania se trouve dans l'espace, car mes mouvements au trapèze deviennent dangereux quand elle est proche à moi. J'ai découvert que je pouvais utiliser la respiration comme l'élan pour mes mouvements durant ce tableau et cela me faisait rentrer encore plus dans le jeu entre Ivania, le trapèze et moi. La respiration et la présence d'Ivania me donnaient l'élan pour le jeu scénique. Ils permettaient mon vol. Cela m'a beaucoup aidé. C'est l'élan que je cherchais durant toute la période de création au studio de l'école nationale de cirque.

La manipulation du tipi était compliquée durant les deux présentations, car les *pipes* devaient tourner et j'étais stressé avec ça. Cela m'amenait au dernier tableau « Aujourd'hui ont saigné les drapeaux », le monologue après la guérison. Comment changer encore de perspectives pour dire ces paroles? Revenir aux mots de la statue était important. L'envie de se faire entendre aussi. C'est la prise de parole qui est vraiment importante aux peuples autochtones : « Aujourd'hui, c'est nous qui parlons ». Je sentais que le public était encore là et connecté avec nous. Les yeux sur

nous, les larmes aussi. C'est le corps qui a traversé les 9 tableaux qui est devant le spectateur. Comme ça, on peut créer le temps en spirale de la création qui s'en va vers une réconciliation à chaque spectateur. (...) Le premier jour de présentation, je trouve que mon discours était moins fort et j'ai mal prononcé quelques mots, ainsi j'étais stressé et j'ai une mauvaise impression de la première présentation. Lors de la deuxième représentation, j'ai pris mon temps pour bien articuler et bien donner la force nécessaire à chaque mot.

Sortir du studio et faire la présentation publique était très important pour cette recherche. Le corps entre en relation avec les voix qui composent la création et cela est fondamental au corps-acrobate. J'ai fait de grand pas vers le corps-acrobate à partir de *Mythe-jeux de refus*. Il est conçu en fonction de cette recherche-crédation. Le corps qui avant était exclusivement dans le plan conceptuel commence à avoir son brouillon dans un travail pratique. Par contre, maintenant, il se dévoile tranquillement. La maturité de *Mythe-jeux de refus* peut apporter la maturité aussi de cette recherche-crédation et du corps-acrobate. Ici, on a les premières démarches, une première probabilité « de connaître mon ignorance et aller vers la connaissance et, ainsi, la possibilité de la sagesse », comme m'avait dit Maria Thais.

ANNEXE B

LES PHOTOGRAPHIES UTILISÉES COMME MATÉRIAUX POÉTIQUES DU PROCESSUS DE CRÉATION

1. Le premier groupe : « Panier »

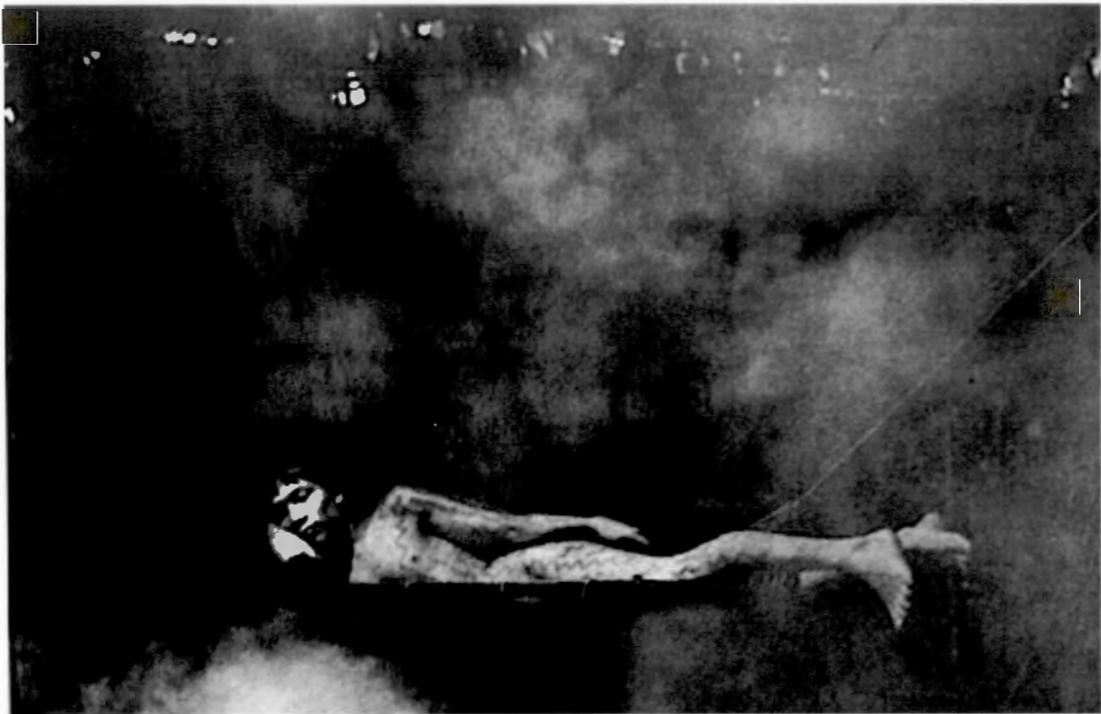


Figure 11.1 Photographie d'un *Yanomami* sur le hamac. Photographe : Claudia Andujar



Figure 11.2 Photographie d'un enfant *Yanomami* sur le hamac. Photographe : Claudia Andujar



Figure 11.3 Photographie des *Yanomamis* sur le hamac. Photographe : Claudia Andujar



Figure 11.4 Photographie des Zo'é sur le hamac. Photographe : Sebastião Salgado



Figure 11.5 Photographie de la femme Zo'é et le singe. Photographe : Sebastião Salgado



Figure 11.6 Photographie du peuple Zo'é. Photographe : Sebastião Salgado

2. Le deuxième groupe : « Arc »



Figure 12.1 Photographie de la manifestation du peuple *Guarani* au Monument aux Drapeaux à São Paulo en 2013 – Brésil. Crédits : *Mídia Ninja*



Figure 12.2 Photographie de la manifestation du peuple *Guarani* au Monument aux Drapeaux à São Paulo en 2013 – Brésil. Crédits : *Mídia Ninja*



Figure 12.3 Photographie de la confrontation entre les autochtones et les policiers à Brasília (Brésil) en 2014. Photographe : J. Alves



Figure 12.4 Photographie prise des autochtones vus par la première fois par les non-autochtones au Brésil en 2008. Crédits : *FUNAI*



Figure 12.5 Photographie d'un soldat qui fait face au Warrior Mohawk masqué durant la Crise d'Oka en 1990. Photographe : Shaney Komulainen



Figure 12.6 Des Warriors autochtones qui patrouillent dans le territoire de Kanesatake durant la Crise d'Oka en 1990. Photographe : Paul Chiasson

ANNEXE C

SCÉNARIO DE *MYTHE-JEUX DE REFUS*

Scénario de Murilo De Paula
2016

Mythe-Jeux de refus est une proposition de « scénario-indirect » qui, à travers la parole et la référence à des mythes et formes de résistances de plusieurs cultures autochtones, cherche à établir un jeu avec deux artistes interdisciplinaires, un homme et une femme, lui brésilien, acteur et artiste des disciplines aériennes et elle québécoise, autochtone et danseuse contemporaine et de *Pow-wow*. Ce scénario n'a ainsi pas l'objectif d'être parlé, bien que rien n'empêche l'utilisation de la parole, mais plutôt de devenir mouvement dans le langage exploré par les artistes. Dans le processus d'écriture, j'ai travaillé avec le matériau de deux façons : en proposant des images et des récits issus de représentations de résistance de la culture autochtone ; ou à partir des ateliers de recherche-crédation réalisés par les artistes, permettant d'ajouter à ce scénario un matériau écrit éveillé, suscité, imaginé à travers le mouvement et les signes explorés par eux lors de la performance. Mythe-Jeux est un récit pour être joué, dansé et chanté. Il s'agit d'un dialogue entre la scène et l'écriture dans lequel l'un contamine l'autre à la découverte d'un chemin et d'un parcours dramaturgique à être exploré.

L'espace et les appareils circassiens, avec les éléments du décor qui le formeront, forment une « machine à jouer », dans laquelle l'action des artistes et la perception du spectateur vont construire le champ fictionnel proposé à travers les jeux et les récits. Ainsi, l'aspect mécanique des appareils prendra d'autres significations, soit pour être l'objet du jeu – comme seraient la balle, l'arc et la flèche, le volant, dans un jeu autochtone –, soit à travers l'exploration de sa plasticité et de son potentiel symbolique – comme la malléabilité, les couleurs, les formes, etc.

PROLOGUE

AUJOURD'HUI, ONT SAIGNÉ LES DRAPEAUX

*“Ils ont brandi leurs haches
et ils ont poussé leurs quilles
en pliant la verticale de Tordesillas” **

Les blancs sont des statues de pierre, difficile de les changer,
Ils changent constamment, mais simplement à la surface,
Ils ne changent pas leur cœur
Je veux regarder le blanc dans les yeux et crier
On est fatigué
On dit NON!
Le blanc est une statue de pierre,
Mais leur parole est molle, sans aucune valeur
Ils utilisent leur parole pour tromper, pour dissimuler
C'est pourquoi nous avons mis le feu
C'est pourquoi nous avons bloqué votre chemin
Parce qu'aujourd'hui vous ne passerez pas
ARRÊTEZ! NON!
On parle.
Les héros des blancs sont ces routes qui traversent notre terre
Les héros des blancs sont ces monuments sculptés en pierre
Pour honorer l'assassinat de notre peuple
*« Quelle sorte de société rend hommage aux génocidaires
devant ses survivants? »*

[DEUX QUI MARCHENT EN CERCLE]**TERRE****SILENCE**

Quand le monde a commencé,
il y avait une immense pierre.
Il n'y avait ni personne ni animal.
Alors, nous sommes sortis de sous l'immense pierre.
Il y sortait de gens et de parents animaux aussi :
Serpent, léopard, tapir, cochon sauvage...
Ils sont partis habiter dans le bois.
D'autres sont tombés dans la rivière
et sont devenus une diversité de poissons,
piaba, saumon, piranha, carpet-soleil...
Certains n'aimaient pas vivre ni sur la terre ni dans l'eau,
ils ont volé vers le sommet des arbres,
arara, geai bleu, uirapuru...
Peuple à nous n'avait ni ailes
ni savait vivre dans la rivière.
Ils ont amassé de feuilles de palmier dans le bois et
ils ont fait maison.

CIEL

**SUR LES HAMACS
LA NUIT,
LE CLAIR DE LA LUNE
LES PAROLES DU CHAMANE**

(« C'est en parlant dans l'ombre et dans le silence de la nuit, pendant que la communauté, allongée sur les hamacs, entend le chef qui influence la vie dans la réserve. »)

...PARESSE,

sur un tapis tressé...

sur la paille...

dans le hamac...

en grattant la pique d'une bibitte...

puce-chique...

en contemplant la tombée du
jour...

en chantant une chanson...

vautour fait un tour...

toucan passe...

le temps passe...

LENTEMENT...

cariamidés rient fort à la chaleur de l'après-midi...

L'ARBRE ET LA TORTUE

Au temps des rêves
Avant qu'existe la terre où nous habitons
Nos ancêtres étaient le peuple du ciel
Il y avait un grand arbre sacré
Des racines profondes ancrées dans la poitrine bleue du firmament
Sa cime s'inclinait en direction de l'océan
Maison des créatures marines

Un jour, une jeune femme marchait près de cet arbre
Parmi ses racines il y avait un trou
Et la jeune femme est tombée
Et elle est tombée
Et elle continuait à tomber
« Je tombe en direction de l'eau si loin des terres du ciel
Que m'arrivera-t-il?
Je ne reverrai plus mes parents et mon mari.
Je ne connaîtrai pas le visage de mon enfant.
Ils seront fâchés contre moi. »

Les esprits oiseaux
Virent que la jeune femme était enceinte
Et eurent pitié d'elle et de son enfant
Ils ont volé sous son corps
Et ils l'ont prise sur leur dos
Ils ont atterri sur la carapace d'une tortue de mer
Aussi grosse que notre imagination

Et ils l'ont laissée là
À des lunes du monde du ciel
Là-bas, elle flotte sur les mers,
Sans terre pour planter ni eau douce,
« Comment vais-je nourrir mon enfant quand il naîtra? »

Elle interrogea les animaux marins
Qui lui apportèrent du sable du fond de la mer
La jeune femme modela un petit mont au centre de la carapace de la tortue
Et elle marcha autour
En dansant et fredonnant les chants de son peuple
La terre ainsi grandit sous ses pieds
Et plus elle marchait
Plus la terre s'agrandissait

Longtemps après, une fille naquit
Et elles marchèrent ensemble
Maintenant, elles étaient deux
La fille grandit et tomba enceinte
Et, comme cela, le monde a été créé
Comme cela, notre peuple naquit.

YĀKOANA E LE RÊVE

Yākoana ouvre la porte des rêves

Ouvre le chemin pour le monde d'ailleurs

Le plancher disparaît sous nos pieds, la clarté avale la nuit et la réserve

Le ciel tombe et écrase notre poitrine

S'emmêle dans le corps serpent aux yeux de feu,

Il semble que notre réalité s'achève.

Chaman apprivoise le sommeil, son âme s'en vole jusqu'à trouver le grand jaguar,

Il peut aller vers les singes et d'autres animaux de chasse,

Dans le rêve, il sait parler leur langue, et il parle.

Il peut parler avec la pluie et avec l'esprit de la rivière et du bois.

Il éloigne les mauvais esprits pour notre santé.

C'est de cette manière que la journée réapparaît,

Notre peuple vit la vie comme d'habitude.

Nous allons chasser et pêcher.

Planter campagne.

[UNE FEMME MARCHE EN SILENCE SUR LA NEIGE]

LE PANIER

Le chant des femmes est une triste lamentation.
 Leurs voix se lèvent en pleurant,
 Toutes ensemble,
 Elles accroupies,
 Les visages cachés entre leurs mains.
 Lorsque le mari apporte la proie elle salue en pleurant :
 Notre parent qui a disparu,
 Que la mort ait emmené,
 L'enfant affaibli,
 Que la maladie ait ravagée
 Tout cela, chantent les femmes.
 Ensuite, elles déposent leur panier sur la tête,
 Et elles portent leur peuple pour continuer à avancer,
 En les tenant tous à l'intérieur.

L'ARC

Cho, cho, cho
 Moi grand chasseur
 Je tue avec ma flèche,
 Ma flèche enchantée
Cho, cho, cho
 Moi comme nature puissante
 Moi comme tempête
 Tonnerre
Cho, cho, cho
 Ainsi je chante dans la nuit obscure
Cho, cho, cho
 Je suis allé dans le bois et j'ai chassé la grande proie
 Mon peuple a mangé
 Moi grand chasseur
Cho, cho, cho
 Ainsi je chante dans la nuit obscure
Cho, cho, cho

PRIÈRE DU CHASSEUR

C'est ma flèche

Elle sait son chemin

Elle va voler sur la neige et sur l'eau

Et va blesser ta chair si tu lui permets

C'est pourquoi je parle avec ton esprit

Tu es mon ami

Comme je suis ton ami

Ta chair nourrira ma famille

Et ta peau réchauffera mon corps

Je n'ai pas de poil, mon enfant non plus

Ni femme, ni mon père

J'incorporerai tes os à mon traîneau pour le faire glisser

Et parce que tu es mon ami,

Caribou,

Mon traîneau voyagera vite.

Je parle avec toi,

Pour que tu sois généreux et pour éviter ta colère

Tu es mon ami

Comme je suis ton ami

Nous serons remplis de reconnaissance,

Nous danserons pour ton esprit,

Caribou,

Si tu acceptes de m'offrir ta peau,

Caribou,

Ma flèche te trouvera.

NHEJOUPORĂ – LE CHASSEUR ORGUEILLEUX

Nhejoporă était un grand chasseur, il habitait dans le bois dans la trace d'un gros gibier : cochon sauvage, cerf, tapir. Il chassait aussi arara, aigle, c'est pourquoi il était toujours ornementé. Il ne revenait jamais les mains vides, il apportait toujours beaucoup de viande et tout le monde devenait heureux lorsqu'il arrivait. Le lendemain, il sortait encore une fois dans le bois, seul. Son beau-frère, Po-Ngúi, disait : « Nhejoporă, je vais avec toi pour t'aider ». « Je vais tout seul parce que tu sais seulement effrayer le gibier, tu fais beaucoup de bruit ». Nhejoporă aimait chasser seul, sans personne pour le déranger, chaque fois qu'un autre homme voulait y aller avec lui, il inventait tout de suite une excuse et s'enfonçait dans le bois sans laisser de traces. Il avait les mains et les yeux d'un bon chasseur. « Personne ne décoche une flèche aussi bien que moi », disait-il à lui même. Et pshiou, il faisait voler sa flèche infallible. Po-Ngúi a commencé à soupçonner qu'il avait reçu un sortilège pour attirer le gibier et le calmer et il disait aux hommes de la communauté : « Nhejoporă n'est pas un bon chasseur, il chasse avec des pouvoirs magiques, pourquoi va-t-il toujours chasser seul? ». Po-Ngúi n'était pas un bon chasseur et il était jaloux de son beau-frère; c'est pourquoi il disait des choses comme ça. Par contre, tout le monde était heureux et se remplissait de gibier chassé par Nhejoporă, personne ne s'inquiétait par le discours à Po-Ngúi. Alors, Po-Ngúi a dit : « vous avez raison, Nhejoporă est le meilleur chasseur, il est tellement bon qu'il peut chasser pour nous? On va rester tous dans la communauté et on va dormir et fumer la pipe dans le hamac ». Po-Ngúi le disait parce qu'il voulait convaincre les hommes de ne plus chasser, Nhejoporă serait obligé de manger son propre gibier et ainsi son arc deviendrait stérile. Lorsque Nhejoporă arrivait et apportait beaucoup de gibier, tout le monde mangeait et rien ne restait à lui. Alors, il est devenu fâché et il a dit : « vous voulez seulement laisser le temps passé sur le hamac et fumer la pipe, c'est seulement moi qui chasse, vous êtes trop paresseux ». Nhejoporă était tellement fâché qu'il est encore une fois parti au bois pour ne plus jamais revenir, il a donc décidé de tirer ses

flèches contre un tapir pour se calmer. Il a cuit la viande et l'a mangée, très heureux, « cela est un bon gibier ». Il a dormi et a rêvé, il est devenu un tapir, il a marché sur quatre pattes jusqu'au bord de la rivière et il s'est roulé content dans la bouette, le mari du tapir a ainsi dit : « Que tu sens bon et as de grosses fesses, on va copuler » et il a alors pris Nhejoporã transformé en tapir et ils sont restés ensemble durant toute la nuit. Lorsque Nhejoporã s'est réveillé, son nez était aussi long que celui du tapir et son anus lui faisait mal. Après cela, son arc n'était plus le même, les animaux disparaissaient dans le bois et échappaient de son chemin. Nhejoporã était très orgueilleux et il est seulement retourné à la communauté, car il était très mince et affamé. Les gens de la communauté l'ont fait manger, mais ils ont beaucoup rigolé de son long nez qui était comme celui du tapir. Po-Ngúi a dit : « beau-frère, ça s'est passé, car tu as mangé la viande du tapir que tu as chassé, le tapir est encore dans toi très fâché et il faut le faire sortir, je connais un bon médicament pour ça ». Il lui a préparé un thé très fort, Nhejoporã a bu le médicament et il a eu une diarrhée très forte, il ne sortait plus du bois. Po-Ngúi a beaucoup rigolé. Après un vrai chaman a guéri Nhejoporã.

Un autre jour, Po-Ngúi a insisté pour aller chasser avec Nhejoporã, ils sont allés. Par contre, Po-Ngúi n'avait rien encore chassé et il était jaloux de son beau-frère. Nhejoporã a dit : « tu es trop maladroit, tu n'arrives pas à prendre un agouti avec ta flèche ». Po-Ngúi est encore une fois devenu fâché contre Nhejoporã et il l'a défié : « tu chasses bien seulement avec tes flèches magiques, tu ne sais pas chasser sans elles, tu n'arrives même pas à prendre un tatou par sa queue » et il a pointé un terrier. Nhejoporã n'acceptait pas d'être défié et il est allé jusqu'au trou. Ce terrier avait deux entrées et Po-Ngúi, sans que Nhejoporã s'en rende compte, en a fait le tour et est rentré de l'autre côté, il est devenu une moufette qui a un pipi puant dans le visage de ceux qui la dérange. Nhejoporã a tiré la queue de Po-Ngúi qui a pissé dans ses yeux. Nhejoporã est devenu aveugle et il est parti en courant et perdu dans le bois. Po-Ngúi a fait un ensorcellement, quand Nhejoporã a recommencé à voir, sa vision était de travers, il pensait qu'il voyait une chose, mais la chose en était toujours une autre, il tirait sa flèche dans une perdrix, mais c'était en fait un vautour tellement vieux qu'il n'avait plus ses plumes, il tirait sa flèche dans un cochon sauvage, mais

c'était en fait un hérisson, il pêchait un saumon, mais c'était en fait une anguille qui avait une saveur tellement pas bonne. Nhejouporã est revenu à la communauté très heureux et exhibait tous les gibiers qu'il portait en pensant qu'il avait fait une bonne chasse. Tout le monde était très fâché contre Nhejouporã : « Ces gibiers ne servent à rien, comment tu veux qu'on mange ça? », disaient-ils. Puisque Po-Ngúi éclatait de rire, Nhejouporã s'est rendu compte qu'il s'était fait tromper. Il est allé sentir le pénis et les fesses de Po-Ngúi qui sentaient au pipi de la moufette qui aveuglait Nhejouporã. Après avoir guéri sa vision, il voulait se venger et il a demandé à son épouse de préparer en secret un ragout avec tous les gibiers qui ne servent pas à manger. Durant la soirée, il a invité Po-Ngúi à aller souper chez lui et, en le menaçant avec un couteau, il l'a obligé à manger tout le repas pendant qu'il mangeait les vrais gibiers. « Beau-frère, je ne peux plus, ce repas n'a pas un bon gout », disait Po-Ngúi. « Ne dis pas ça, beau-frère, ce saumon est très délicieux », « beau-frère, qui mange vautour, pu beaucoup », « c'est de la viande de perdrix, elle est très délicieuse », « beau-frère, ne me fais pas manger ce hérisson, il y a tellement d'épines qu'il va me perforer les tripes ». « Ne sois pas impoli, beau-frère, cette viande de cochon sauvage est tellement tendre ». Po-Ngúi, qui avait peur de Nhejouporã, a mangé tout le ragout, il a passé beaucoup de jours en pleurant toutes les fois qu'il devait déféquer dans le bois jusqu'à expulser chaque épine qu'il avait avalée.

[UNE FEMME MARCHE EN SILENCE SUR LA NEIGE]

LE STATUE DE MYRTE

Lorsque l'homme blanc est arrivé, prêtre a voulu mettre vêtement sur indien,
Indien a mis.

Lorsque l'homme blanc est arrivé, prêtre a voulu enseigner à parler sa langue,
Indien a parlée.

Lorsque l'homme blanc est arrivé, prêtre a voulu enseigner à l'indien son Dieu,
Indien a appris.

Lorsque l'homme blanc est arrivé, prêtre a voulu interdire les Dieux à nous,
Indien a fait semblant.

Ensuite indien s'est déshabillé, parlait tupi, oubliait la croix, échappait vers le bois,
[vivre avec les Dieux à nous.

“Rien ne vaut de leur enseigner, ils apprennent tout très vite et désapprennent à la même vitesse ”, disait le prêtre, et il a dit que l'indien n'était qu'une statue de myrte, celle-ci n'a pas de difficulté à prendre la forme, ce n'est pas une pierre dure à aiguiser, mais trois jours sans la tailler et une petite branche est née à la main et forme six doigts, un autre sort par l'œil, l'autre se extirpe du mollet et indien prend la forme de la forêt.

POUR MARCHER DANS LA NUIT OBSCURE

La femme qui marche en silence sur la neige, c'est moi

Il fait très froid

Et s'il fait nuit sur la glace

On a peine à voir le chemin avec les yeux

Mais il faut continuer

Les mains de l'homme

Elles pèsent encore sur mon cou

Le prix à payer pour être une femme autochtone

La valeur qu'ils nous donnent

Il fait très froid et mes pieds sont en train de geler

Je pense à mon ancêtre qui a créé le monde en marchant

Et ça me donne la force

Il faut continuer

Pour qu'ils s'arrêtent

Il faut continuer

Pour que les femmes autochtones ne disparaissent plus

Il faut continuer

Pour qu'ils respectent notre terre, nos corps, nos animaux

Dans cette nuit obscure je marche toute seule sur la carapace d'une tortue

Et je pleure comme avait dû pleurer mon ancêtre

Et, comme elle, je marche

Bientôt je serai de nouveau parmi les miens

Je ne disparaîtrai plus comme nos sœurs

Nos voix n'iront pas se taire

Nous chanterons pour guérir les sanglots

Nos chansons, nos danses, n'iront pas mourir.

Au moins durant une journée, ils ont amené la vie pour un corps de pierre.

« L'encre rouge a déjà été nettoyée et le monument a déjà recommencé à peindre comme héros, les génocidaires de notre peuple ».

« Mais pour nous l'art est autre chose, elle ne sert pas à contempler de pierre,

mais pour transformer les corps et les esprits.

L'art est le corps transformé en vie et liberté ». **

* *En noir, les versets de Guilherme de Almeida écrit sur le côté du Monument aux Drapeaux (Monumento às Bandeiras, en portugais) à Sao Paulo - Brésil.*

** *les paroles en italique sont extraites de la lettre de Marcos dos Santos Tupã, 43 ans – leadeur autochtone et Coordinateur Tenondé de la Commission Guarani Yvyrupa (CGY) – en réponse à l'accusation d'acte de vandalisme durant la manifestation contre la PEC 215, le 2 octobre 2014.*

ANNEXE D

SCÉNARIO DE MITO-JOGOS DE RECUSA

Roteiro de Murilo de Paula
2016

Mito-jogos de recusa é uma proposição de “roteiro indireto”, que, através da palavra e da referência a mitos e formas de resistência de diversas culturas ameríndias, busca estabelecer um jogo com dois artistas: um homem e uma mulher, ele, brasileiro, ator e artista circense aéreo; ela, quebequense, ameríndia e dançarina contemporânea e de *pow-wow*. Assim, o objetivo deste roteiro não é ser falado, embora nada impeça o uso da palavra, mas para ser tornado movimento dentro da linguagem explorada pelos artistas. No processo de escrita abordei o material de duas formas, propondo imagens e narrativas que representassem noções de resistência nas culturas indígenas, ou partindo de exercícios e laboratórios de criação realizados pelos artistas, para agregar a este um material escrito despertado, suscitado, imaginado através do movimento e dos signos explorados por eles na performance. Portanto, *mito-jogos*, são narrativas para serem jogadas, brincadas, dançadas e cantadas. É para ser um diálogo entre a cena e a escrita, onde um contamina o outro na descoberta de um caminho, e de um percurso dramaturgico a ser descoberto.

O espaço e os aparelhos circenses, juntamente aos elementos cenográficos que vierem a compô-lo, são uma “máquina de jogo”, onde a ação dos artistas e a percepção dos espectadores irão constituir o campo ficcional proposto através dos jogos e das narrativas. Possibilitando que o aspecto mecânico dos aparelhos sejam constantemente ressignificados, seja por serem o objeto do jogo – como seria a bola, o arco e flecha e a peteca, num jogo indígena, seja através da exploração de sua plasticidade e potencial simbólico, como maleabilidade, cores, formas etc.

PRÓLOGO**HOJE SANGRARAM AS BANDEIRAS**

*“Brandiram achas
e empurraram quilhas
vergando a vertical de Tordesilhas” **

Os brancos são estátuas de pedra, duros de mudar,
Eles mudam o tempo todo, mas é só por fora,
Não mudam o coração
Quero olhar olho no olho do branco e dizer
A gente está cansado
A gente está dizendo NÃO!
Branco é estátua de pedra,
E sua palavra é mole, não tem valor
Usam a palavra para enganar
Por isso fizemos fogo
Por isso bloqueamos o caminho de vocês
Por que hoje vocês não irão passar
PARE! NÃO!
A gente está falando
Os heróis do branco são essas estradas que cortaram nossa terra
Os heróis do branco estão pintados em monumentos de pedra
Para honrar o assassinato do nosso povo

“Que tipo de sociedade realiza tributos a genocidas diante de seus sobreviventes?”

[DOIS QUE CAMINHAM EM CÍRCULO]**TERRA****SILÊNCIO**

Quando começou o mundo tinha pedra grande.

Não tinha gente nem bicho.

Então nós saímos de baixo da pedra grande.

Começou a sair tanta gente e

parente animal também:

cobra, onça, anta, queixada... foram morar na mata,

Outros caíram no rio e viraram todo tipo de peixe, piaba, piranha, acará...

Uns não gostando de viver na terra

nem na água,

foram voando para o alto das árvores, arara, mutum, uirapuru...

Povo nosso não tinha asa,

nem sabia viver no rio

Pegou na mata folha de palmeira e fez casa.

CÉU**SOBRE AS REDES**

A NOITE,

O LUAR

AS PALAVRAS DO PAJÉ

(“É falando dentro da sombra e do silêncio da noite, enquanto a comunidade o escuta estendida nas redes, que o líder influencia a vida na aldeia”)

...PREGUIÇA,

na esteira trançada...

na palha...

na rede...

coçando mordida de muriçoca...

bicho de pé...

vendo dia cair...

cantando canção...

urubu arroteia...

tucano passa...

o tempo passa...

LENTO...

seriema gargalhando no calor da tarde...

A ÁRVORE E A TARTARUGA

No tempo dos sonhos
Antes de existir a terra onde vivemos
Nossos ancestrais eram o povo do céu
Havia uma grande árvore sagrada
Raízes profundas cravadas no peito azul do firmamento,
Sua copa pendia em direção ao oceano
Casa das criaturas marinhas

Um dia uma jovem caminhava perto da árvore
Entre as raízes havia um buraco
E a jovem caiu
E caiu
E continuava a cair
“Estou caindo em direção às águas muito distantes das terras do céu.
O que será de mim?
Não verei mais os meus pais e meu marido.
Não vou conhecer o rosto do meu filho.
Ficarão com raiva de mim. ”

Os espíritos pássaros
Viram que a moça estava grávida
E ficaram com pena dela e de seu bebê,
Voaram para baixo de seu corpo
E tomaram-na em suas costas

Pousaram sobre o dorso de uma tartaruga marinha
Tão grande quanto nossa imaginação
E a deixaram lá
Muito abaixo do mundo do Céu
Ali, flutuando sobre os mares,
Não havia terra onde plantar, nem água doce,
“Como vou alimentar meu filho quando nascer?”

Pedi aos animais marinhos
Que buscaram no fundo do mar um pouco de areia
A jovem fez um montinho no centro do casco da tartaruga
E caminhou muito ao redor dele
Dançando e entoando as canções de seu povo
A terra cresceu sob seus pés
E quanto mais ela caminhava
Maior a terra se tornou

Tempos depois nasceu uma menina
E continuaram a caminhar
Agora eram duas
E a terra já era vasta
A menina cresceu e ficou grávida
E assim foi criado o mundo
Assim nasceu nosso povo.

YÃKOANA E O SONHO

Yãkoana abre a porta dos sonhos

Abre o caminho para o mundo que não é da gente

O chão some debaixo dos pés, o clarão engole a noite e a aldeia

O céu cai sobre nosso peito esmagando

Se enrosca no corpo serpente com olho de fogo,

Parece que o mundo da gente vai acabar.

Xamã vê melhor no sonho, sua alma vai voando até encontrar a grande onça,

Pode ir ter com os macacos e outros bichos de caça,

No sonho sabe falar língua deles, e fala.

Pode falar com chuva e com espírito do rio e da mata.

Faz afastar espíritos ruins pra saúde da gente.

Assim é que o dia pode vir de novo,

Nosso povo vivendo vida nossa.

A gente vai caçar e pescar.

Plantar roça.

[UMA MULHER CAMINHA EM SILÊNCIO SOBRE A NEVE]

O CESTO

O canto das mulheres é um lamento triste.
 Suas vozes se erguem chorando,
 Todas juntas,
 Elas todas acocoradas,
 Rostos escondidos entre as mãos,
 Mesmo quando o marido traz a caça ela saúda chorando:
 Parente nosso que sumiu,
 Que a morte levou,
 O filho doente,
 Tudo isso cantam as mulheres.
 Depois põe os cestos na cabeça,
 E carregam seu povo para mais adiante,
 Cabendo todo ali dentro.

O ARCO

Cho, cho, cho
 Eu grande caçador
 Mato com minhas flechas,
 Minha flecha encantada
Cho, cho, cho
 Eu a natureza poderosa
 Eu feito a tempestade
 Trovão
Cho, cho, cho
 Assim canto na escuridão da noite
 Cho, cho, cho
 Eu fui na mata e cacei caça grande
 Todos comeram
 Eu grande caçador
Cho, cho, cho
 Assim canto na escuridão da noite
Cho, cho, cho

ORAÇÃO DO CAÇADOR

Esta é minha flecha
Ela sabe o caminho dela
Ela vai voar sobre a neve e sobre a água
E vai ferir sua carne se você permitir
Por isso falo com seu espírito
Você é meu amigo
Assim como eu sou seu amigo
Sua carne vai alimentar minha família
E sua pele vai aquecer meu corpo
Eu não tenho pelo, nem meu filho também
Nem minha mulher e nem meu pai
Com teus ossos calço meu trenó
E porque você é meu amigo,
Caribu,
Meu trenó viaja rápido.
Estou falando com você
Para que seja generoso e não fique com raiva
Você é meu amigo
Assim como eu sou seu amigo
Faremos festa e dança para seu espírito,
Caribu,
Se me oferecer sua pele,
Caribu,
Minha flecha irá encontra-lo.

NHEJOUPORÃ - O CAÇADOR ORGULHOSO

Nhejoporã era grande caçador, vivia na mata no rastro de caça grande: queixada, veado, anta. Caçava também arara, gavião, por isso andava sempre muito adornado. Não voltava nunca de mãos vazias, trazia sempre muita carne e todos ficavam felizes quando ele chegava. No outro dia saía de novo pra mata, sozinho. Seu cunhado Po-Ngúi dizia: “Nhejoporã, vou junto pra te ajudar.” “Vou sozinho, que você só sabe espantar a caça, você faz muito barulho.” Nhejoporã gostava mesmo de caçar sozinho, sem ninguém pra atrapalhar, sempre que outro homem queria ir junto com ele inventava logo uma desculpa e se enfiava na mata sem deixar rasto. Ele tinha mesmo a mão e os olhos de um bom caçador. “Ninguém flecha tão bem quanto eu” dizia-se para si. E zum, fazia voar sua seta certa. Po-Ngúi começou a desconfiar que ele tinha ganhado um feitiço para atrair a caça e amansa-la e dizia para os homens na aldeia “Nhejoporã, não é bom caçador, ele caça com magia, por que será que ele vai caçar sempre sozinho?” Po-Ngúi não era mesmo bom caçador e tinha muita inveja do cunhado e ficava dizendo essas coisas. Mas como todos ficavam felizes e se fartavam com a caça de Nhejoporã, ninguém se preocupava com a fala de Po-Ngúi. Então Po-Ngúi disse, “vocês têm razão, Nhejoporã é o melhor caçador, tão bom que ele pode caçar por nós? Vamos ficar todos na aldeia dormindo e fumando cachimbo na rede. ” Po-Ngúi dizia assim porque queria na verdade convencer os homens a não mais caçarem, Nhejoporã seria obrigado a comer da própria caça, o que deixaria seu arco estéril. Quando Nhejoporã chegava trazendo muita caça todos comiam e nunca havia nada para ele. Então, ele se irritou e disse, “vocês só querem passar o tempo na rede e fumar cachimbo, só eu caço, são muito preguiçosos”. Nhejoporã estava tão irritado que foi de novo pra mata decidido a não voltar, para passar a raiva decidiu flechar anta na beira do rio. Assou a carne e comeu feliz da vida, isso sim é boa caça. Dormiu e sonhou, tinha virado anta, caminhou em quatro patas até a beira do rio e rolou contente na lama, o marido da anta logo disse “Como você cheira bem e tem as ancas largas, vamos copular” e logo agarrou

Nhejouporã virado em anta e assim passaram toda a noite. Quando Nhejouporã acordou seu nariz tinha ficado comprido e seu anus doía muito. Depois disso seu arco já não era o mesmo, os bichos sumiam no mato e fugiam de seu caminho. Nhejouporã era muito orgulhoso e só voltou para a aldeia quando estava muito magro e faminto. Deram de comer a ele, mas davam muita risada de seu nariz comprido feito o da anta. Po-Ngúi disse, cunhado isso é porque você comeu a carne da anta que caçou, a anta ainda está aí dentro muito brava é preciso fazê-la sair, eu conheço um remédio para isso. Preparou um chá muito forte, Nhejouporã tomou o remédio e teve diarreia, não saía mais do mato. Po-Ngúi deu muita risada. Depois um xamã verdadeiro é que foi curar Nhejouporã.

Outro dia Po-Ngúi insistiu para caçar junto a Nhejouporã, foram. Mas Po-Ngúi não tinha flechado nada ainda e invejava o cunhado. Nhejouporã disse “você é muito desastrado” não pode flechar nem uma cotia. Po-Ngúi ficou de novo com muita raiva e desafiou, “você só caça bem com suas flechas enfeitiçadas, não sabe caçar sem elas, não consegue nem pegar um tatu pelo rabo” e apontou uma toca. Nhejouporã não aceitava ser desafiado e foi até o buraco no chão. Essa toca tinha duas entradas e Po-Ngúi, sem que Nhejouporã percebesse, deu a volta e entrou pelo outro lado, virou em jaritataca, que mijá fedido na cara de quem mexe com ela. Nhejouporã puxou o rabo de Po-Ngúi, que mijou bem nos seus olhos. Nhejouporã ficou cego e saiu correndo perdido na mata. Po-Ngúi tinha feito um feitiço, quando Nhejouporã voltou a enxergar sua vista estava torta, pensava que via uma coisa, mas a coisa era sempre outra, flechava um mutum, mas era na verdade um urubu tão velho que mal tinha penas, flechava um queixada, mas era na verdade um ouriço-cacheiro, pescava piaba e era bagre ou enguia, que tinham um gosto muito ruim de lama. Nhejouporã, voltou para aldeia muito feliz exibindo toda a caça que trazia, pensava que tinha feito mesmo uma boa caçada. Todos ficaram muito irritados com Nhejouporã. “Essa caça não presta para nada, como quer que comamos isso?” diziam. Po-Ngúi quase engasgava de tanto rir e só então Nhejouporã percebeu que tinha sido enganado. Foi logo cheirar

o pênis e a bunda de Po-Ngúi, fediam que nem o mijo da jaritataca que cegara Nhejouporã. Depois de curar sua visão quis se vingar e mandou sua esposa preparar em segredo um ensopado com todas aquelas caças que não serviam para comer. A noite convidou Po-Ngúi para jantar e ameaçando com uma borduna obrigou a comer toda a panelada, enquanto eles comiam caça de verdade. “Cunhado já não aguento mais, essa comida tem gosto de lama” dizia Po-Ngúi. “Não diga isso, cunhado, essa piaba está mesmo muito saborosa”, “Cunhado, quem é que come urubu, fede muito”, “É carne de Mutum, está mesmo muito saborosa”, “Cunhado, não me faça comer esse ouriço, é tanto espinho que vai me furar as tripas”, “Não faça desfeita, cunhado, essa carne de queixada está mesmo muito macia” Po-Ngúi, com medo de Nhejouporã, acabou por comer todo o ensopado, passou muitos dias chorando toda vez que ia defecar no mato até expelir cada espinho que tinha engolido.

[UMA MULHER CAMINHA EM SILÊNCIO SOBRE A NEVE]

A ESTÁTUA DE MURTA

Quando homem branco chegou padre quis vestir roupa em índio,
Índio vestiu.

Quando homem branco chegou padre quis ensinar a falar língua deles,
Índio falou.

Quando homem branco chegou padre quis ensinar ao índio seu Deus,
Índio aprendeu.

Quando homem branco chegou padre quis proibir deuses nossos,
Índio fingiu.

Depois índio desvestia, falava tupi, esquecia da cruz, fugia pro mato,
[viver com os deuses nossos.

“Não adianta ensinar, tudo eles aprendem rápido e desaprendem depois com a mesma ligeireza”, dizia o padre, e falou que índio era que nem estátua de murta, não é difícil de dar forma, não é pedra dura de talhar, mas três dias sem podar e um raminho nasce na mão formando seis dedos, outro sai pelo olho, outro se espeta na batata da perna e índio vai ganhando forma de mata.

PARA CAMINHAR NA NOITE ESCURA

A mulher que caminha em silêncio sobre a neve sou eu

Está muito frio

E se fez noite sobre o gelo

Não se pode enxergar o caminho com os olhos

Mas é preciso continuar

As mãos deste homem

Ainda estão pesando sobre meu pescoço

O preço que se pagar por ser uma mulher indígena

O valor que nos dão...

Está muito frio e meus pés estão congelando

Penso em nossa ancestral que criou o mundo caminhando

E assim tenho força

 É preciso continuar

Para que eles parem

 É preciso continuar

Para que mulheres indígenas não desapareçam mais

 É preciso continuar

Para que respeitem nossa terra, nossos corpos, nossos animais

Nesta noite escura, eu caminho sozinha no dorso de uma tartaruga

E eu choro como deve ter chorado nossa ancestral

 Mas como ela, eu caminho

Em breve, eu estarei novamente entre os meus

Não desaparecerei como tantas irmãs

Nossa voz não irá se calar

Nós cantaremos para curar o pranto

A nossa canção, a nossa dança não irão morrer.

HOJE SANGRARAM AS BANDEIRAS

“Brandiram achas

*Contra nós brandiram achas
e empurraram quilhas
quilharam, empurraram,
vergando a vertical de Tordesilhas” **
*uma tal Tordesilhas sobre nós
vergaram*

Os brancos são estátuas de pedra, duros de mudar,
Eles mudam o tempo todo, mas é só por fora,
Não mudam o coração
Suas orelhas são duras
Mas sua palavra é mole, não tem valor
A gente está cansado
A gente diz NÃO!
Hoje, somos nós que falamos
Os heróis do branco estão nos nomes de estradas que cortam
nossa terra
Os heróis do branco estão pintados em monumentos de pedra
Para honrar o assassinato do nosso povo
*“Que tipo de sociedade realiza tributos a genocidas diante de
seus sobreviventes?”*
Hoje nosso povo caminhou até estátua do branco
O corpo da obra deixou de ser pedra e sangrou.
O corpo da obra deixou de ser pedra e sangrou.
O sangue dos nossos antepassados mortos tingiram o mármore
As bandeiras

Ao menos por um dia trouxeram vida para o corpo duro de pedra.

“A tinta vermelha já foi limpa e o monumento já voltou a pintar como heróis os genocidas do nosso povo”.

“Mas para nós arte é outra coisa, não serve para contemplar pedras,

mas para transformar corpos e espírito.

*Arte é o corpo transformado em vida e liberdade.” ***

**Em preto versos de Guilherme de Almeida inscrito na lateral do Monumento às Bandeiras.*

***falas em itálico são extraídas da carta de Marcos dos Santos Tupã, 43 – liderança indígena e Coordenador Tenondé da Comissão Guarani Yvyrupa (CGY) – em resposta a acusação de terem cometido ato de vandalismo durante a manifestação contra a PEC 215, em 02 de outubro de 2014.*

ANNEXE E

LA SÉRIE PHOTOGRAPHIQUE DE L'ÉTUDE BIOMÉCANIQUE « TIR À
L'ARC » PAR LEE STRASBERG⁸⁵

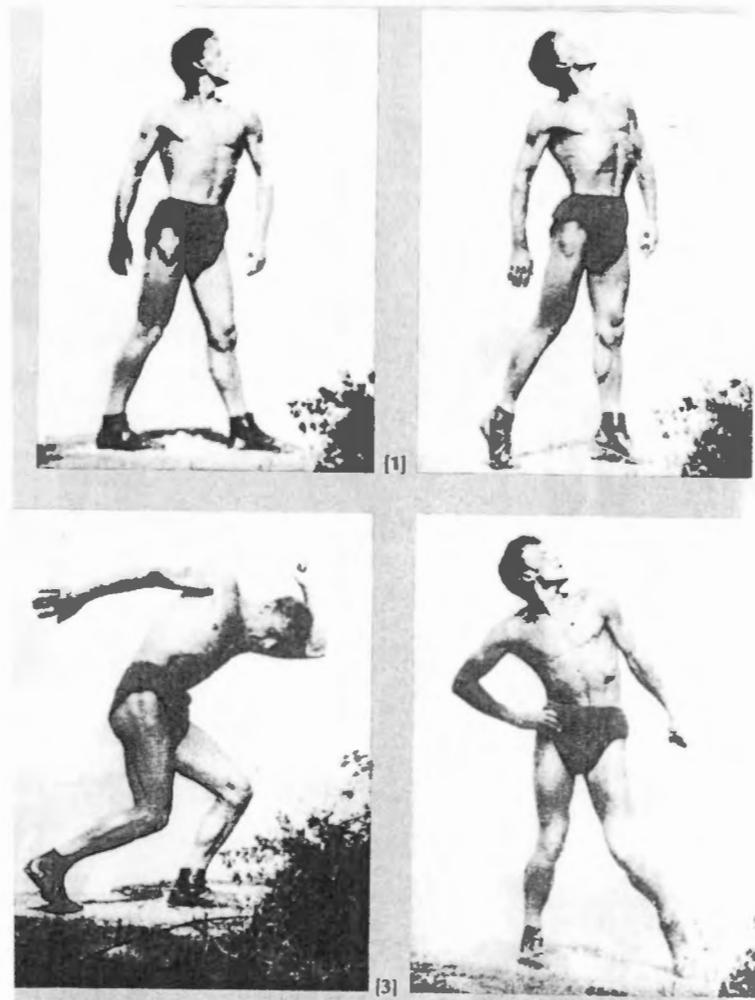


Figure 13.1 Série photographique de l'étude « Tir à l'arc » capturé par Lee Strasberg (Partie I).

⁸⁵ Le modèle des photographies est le russe Kustov. Il y a une note sur le document original qui affirme qu'il manque des parties de la série photographique.

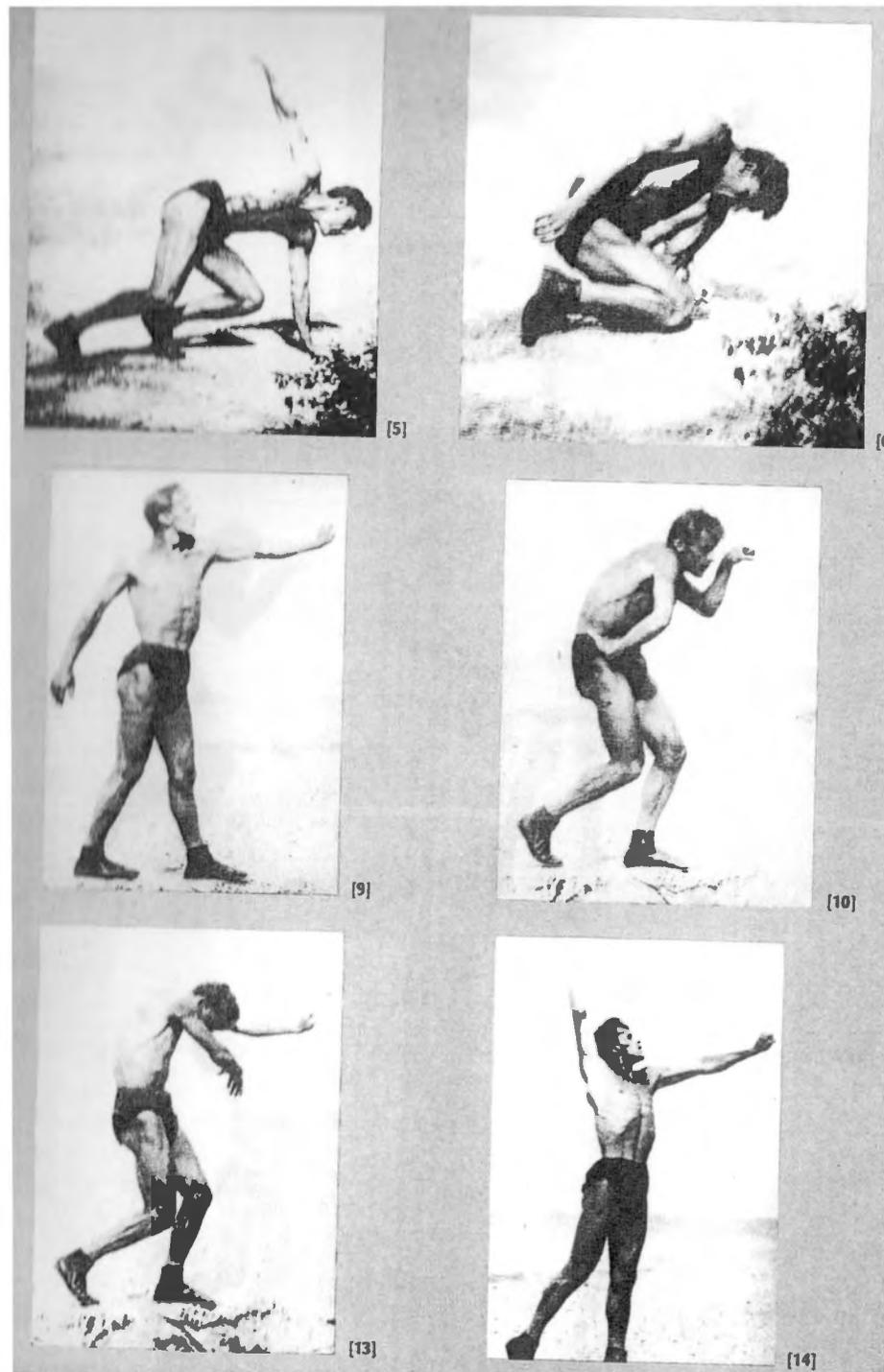


Figure 13.2 Série photographique de l'étude « Tir à l'arc » capturé par Lee Strasberg (Partie II).

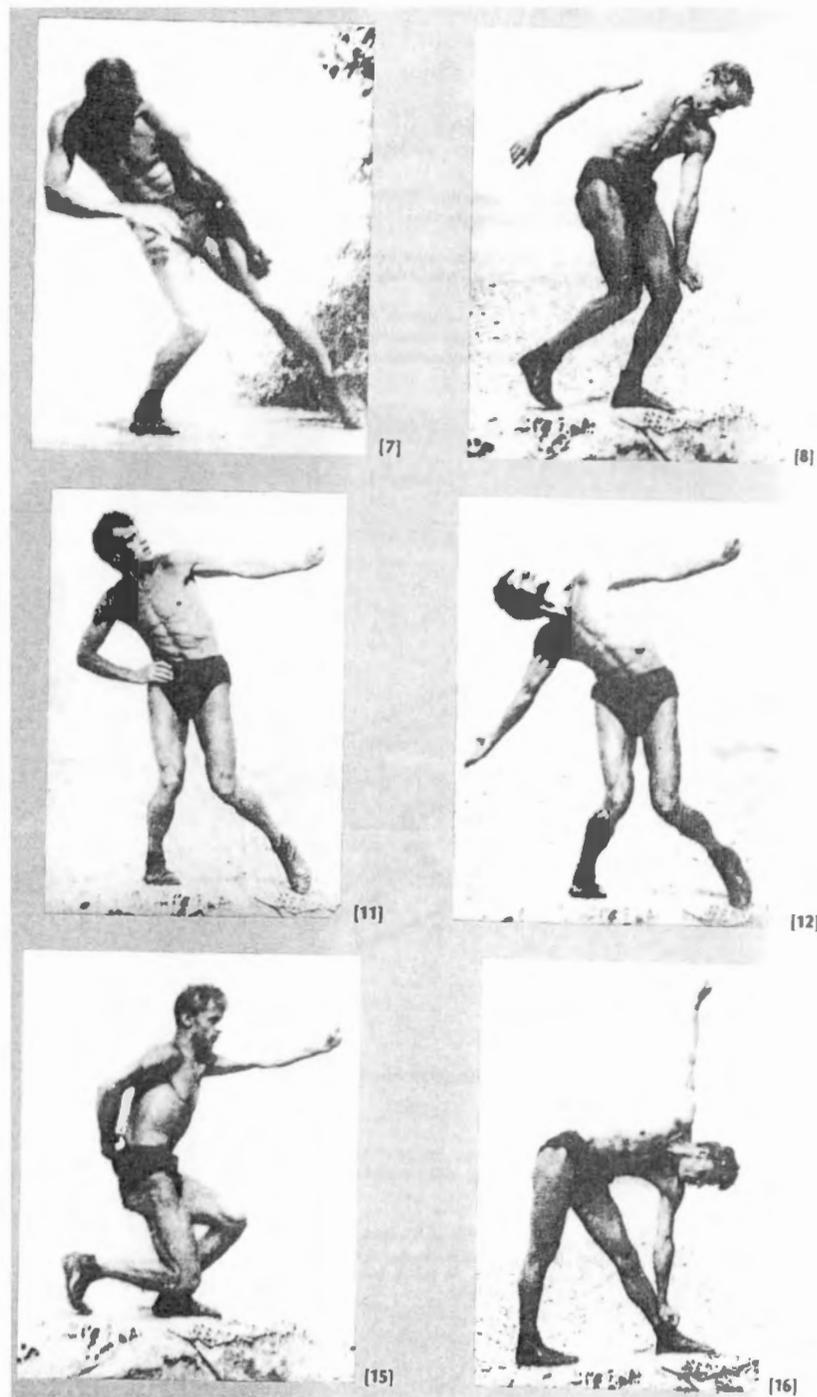


Figure 13.3 Série photographique de l'étude « Tir à l'arc » capturé par Lee Strasberg (Partie III).

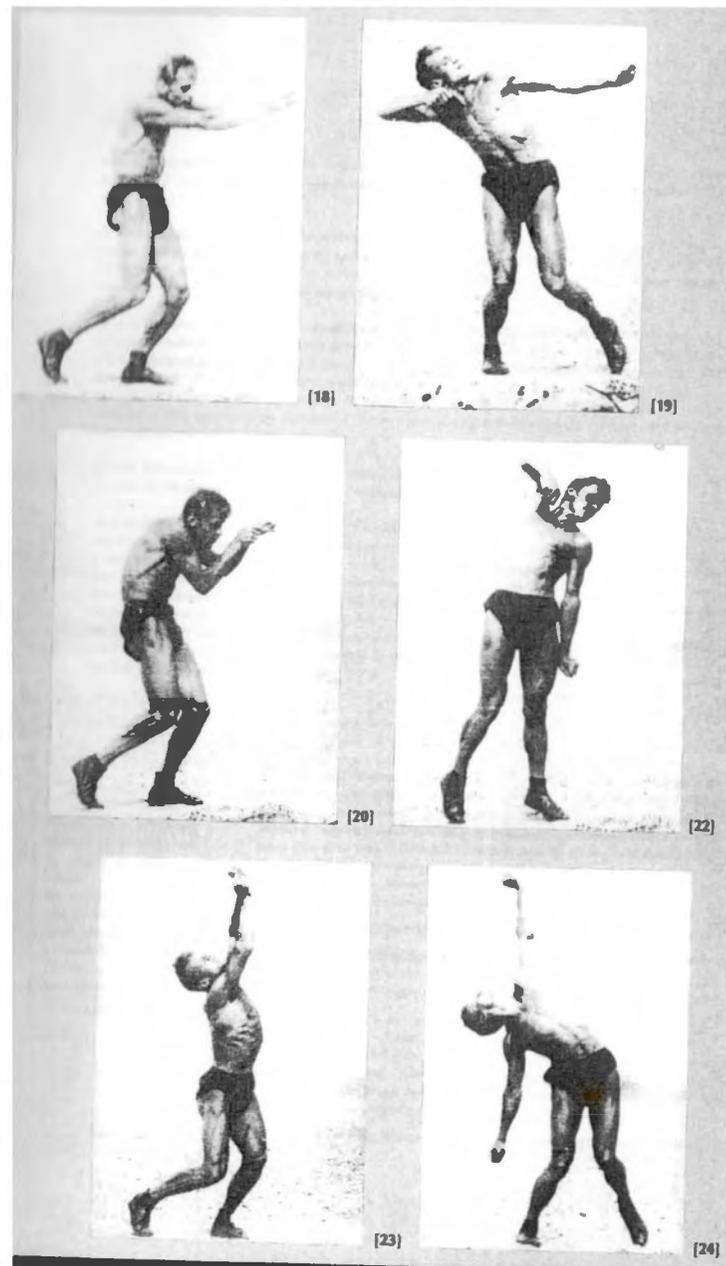


Figure 13.4 Série photographique de l'étude « Tir à l'arc » capturé par Lee Strasberg (Partie IV).

Référence : Strasberg, L. (1973). Lee Strasberg's Russian Notebook (1934). *The Drama Review*, 17, p. 113-116.

ANNEXE F

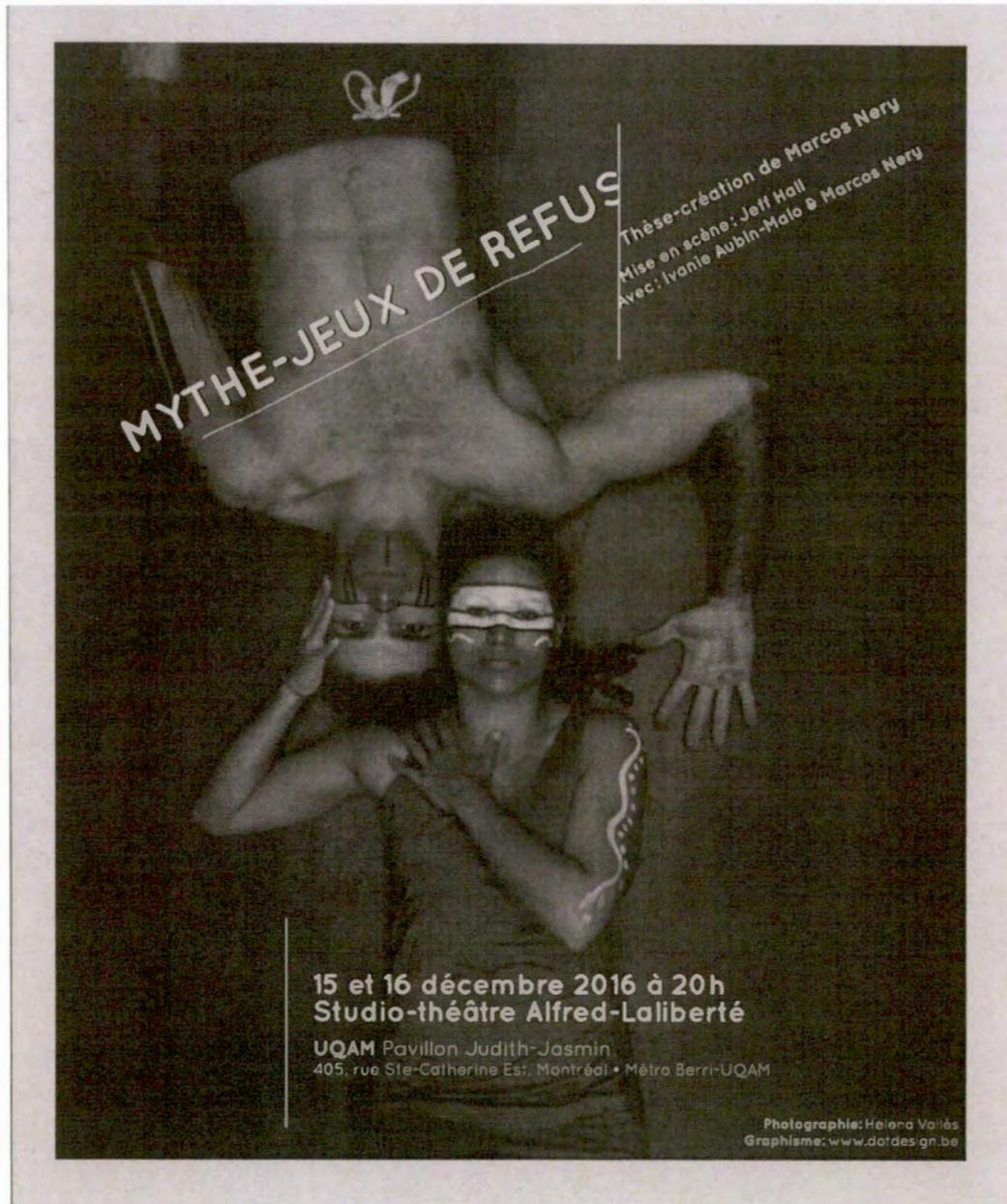
AFFICHE DES REPRÉSENTATIONS PUBLIQUES



Figure 14. Affiche de *Mythe-jeux de refus* pour les représentations publiques en 2016.

ANNEXE G

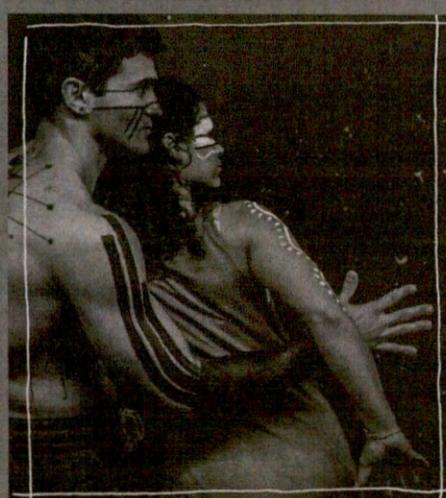
PROGRAMME DES REPRÉSENTATIONS PUBLIQUES



Figures 15.1 Programme de *Mythe-jeux de refus* (Partie I)

MYTHE-JEUX DE REFUS est un spectacle raconté, dansé/performé, par deux interprètes : lui Brésilien et elle, Québécoise, issue de la Première Nation Malécite de Viger. Les deux interprètes traversent 9 tableaux-jeux inspirés des cultures des peuples amérindiens du Brésil et du Québec. Les thèmes abordent les mythes de la création, le quotidien, la relation entre la figure du chamane et le monde des esprits, l'homme et la femme, le chasseur et le gibier, la question de l'altérité, les femmes autochtones disparues au Canada et leurs revendications.

Les interprètes incarnent différents points de vue qui se croisent à partir des jeux de dualité et d'altérité où sont mis en relation le monde des esprits, les animaux, les êtres et les choses. Ce spectacle accepte ainsi le dialogue toujours changeant entre les deux interprètes et refuse de se figer hors du champ relationnel. *Mythe-*



jeux de refus propose une approche interartistique où les appareils aériens circassiens font la connexion entre la terre et le ciel.

LE PROJET DE CRÉATION

Mythe-jeux de refus est réalisé dans le cadre de la recherche doctorale de Marcos Nery au doctorat en études et pratiques des arts de l'UQAM en cotutelle avec le programme de post-graduation en arts scéniques de l'Université de São Paulo au Brésil. Ce projet de recherche-crédation est ainsi le résultat d'une collaboration entre artistes brésiliens et canadiens. La thèse-crédation porte sur le concept de corps-acrobate à la croisée des langages scéniques du cirque, du théâtre et de la danse. Ce concept se base sur la notion de *znak otkaz* (en russe : signe de refus), l'un des principes expressifs systématisés par le metteur en scène et pédagogue russe V. Meyerhold au début du XXe siècle.

La recherche pratique concernant ce projet a commencé à partir des discussions sur les peuples amérindiens avec Maria Thaïs,

brésillienne et l'une des directrices de recherche de doctorat, qui développe une investigation artistique à partir des cultures amérindiennes au Brésil avec la compagnie de théâtre *Balagan*. Durant l'été 2014, Marcos a réalisé un premier atelier de recherche-crédation inspiré par le matériel poétique recueilli : photos, vidéos et articles de journaux sur les cultures amérindiennes du Brésil et du Québec. Lors de trois ateliers, différents artistes interdisciplinaires ont participé à la recherche scénique. Le processus créatif de Marcos et Ivanie, les deux interprètes de cette création, a été fortement marqué par leur séjour dans la communauté *Pataxós* de la municipalité de *Porto Seguro* au Brésil, par la rencontre avec des danseurs de *Pow Wow* au Québec ainsi qu'avec des anthropologues-chercheurs, spécialistes de la question amérindienne de l'Amérique du Nord et du Sud.

Figures 15.2 Programme de *Mythe-jeux de refus* (Partie II)

QUELQUES MOTS

Ce processus de création m'a démontré l'importance du *faire* artistique et m'a révélé d'autres moyens de créer et de jouer. Ce projet m'a mis face à mes convictions et face à moi-même; le thème de la création inspiré des cultures amérindiennes du Brésil et du Québec m'a permis de découvrir d'autres possibilités d'être dans le monde et sur scène.

J'ai beaucoup appris des cultures de ces peuples grâce aux rencontres, aux lectures, aux échanges et à toutes les expériences vécues durant le processus de création. J'ai essayé de me nourrir de chaque contexte expérimenté et de chaque concept pouvant transformer la création. Par contre, dans les faits, j'ai plutôt été dévoré par ces contextes autres où j'entraîs en relation!

Il est important de mettre en évidence la présence de tout le monde qui a participé

MOTS DU METTEUR EN SCÈNE

Mythe-jeux de refus, un faisceau de lumière qui émane d'une faille de notre tissu social, exposant deux ombres issues des cultures autochtones, de deux nations colonisées, de deux continents, avec deux artistes singuliers, nous guidant du mythe à l'espoir de la réconciliation en traversant les tabous.

Je dois avouer que le sujet de recherche de Marcos pour sa création m'a autant fasciné que fait peur. Un sujet traitant des atrocités infligées aux peuples autochtones n'était pas un travail à prendre à la légère selon moi. En tant que non-autochtone, on se doit de prendre des pincettes pour aborder le thème des Premières Nations. À ce défi, s'ajoutait le scénario du dramaturge brésilien Murilo De Paula, ainsi qu'un entourage solide de mentors et de directeurs de thèse du Brésil et du Québec, des ressources et du temps limités... Ma première intuition fut donc de refuser la proposition.

Heureusement, la générosité et la sympathie de Marcos m'ont particulièrement attiré et m'ont finalement happé dans son projet de création.

à ce projet de création. Ce spectacle est le résultat d'une élaboration collective qui prend ses origines avec Maria Thais grâce au partage de références, d'expériences, de contextes et de concepts sur les peuples amérindiens. Beaucoup de collaborateurs se sont ajoutés à ce projet directement et indirectement. Ces voix sont très importantes pour ce spectacle et mettent en premier plan l'expérience collective de ce processus créatif.

Enfin, je dois souligner l'engagement de ma partenaire, mon double, Ivanie Aubin-Malo qui a traversé ce processus avec moi. Je suis également reconnaissant envers toute l'équipe de création qui a collaboré au projet dans un lieu d'échange créé depuis le début de cette expérience. Vous êtes la preuve que : **théâtre, on ne le fait pas seul.**

- MARCOS NERY -

Quel défi que de présenter une thèse sous la forme d'une performance *live*! La détermination de Marcos a également attiré autour de lui une équipe dévouée et extrêmement sensible, un vrai support pour mener à terme ce projet. Le souhait sous-jacent est que *Mythe-jeux de refus* représente un pas vers la réconciliation, un souffle d'espoir qui est au cœur de toutes les cultures évoluant ensemble.

Ça a été une réelle révélation de travailler avec Marcos et Ivanie, les co-créateurs et interprètes. Leurs convictions artistiques et dévotions au sujet sont l'épicentre de cette création. La performance que vous allez découvrir n'a rien laissé au hasard. Aucun mot, aucune action physique ni proposition scénique qui ne trouve sa réponse. La tradition veut que les autochtones racontent leurs histoires à l'oral et autour d'un feu. Alors pour honorer cette tradition, laissons la chaleur de ce feu ouvrir le chemin vers notre propre réconciliation personnelle.

- JEFF HALL -

Figures 15.3 Programme de *Mythe-jeux de refus* (Partie III)

ÉQUIPE DE CRÉATION

- **Conception du projet de création** : Marcos Nery
- **Interprètes-créateurs** : Ivanie Aubin-Malo et Marcos Nery
- **Mise en scène** : Jeff Hall
- **Dramaturgie** : Murilo de Paula
- **Scénographie** : Léa Pennel
- **Gréage et direction technique** : Marcus Gauthier
- **Costume** : Manon Guiraud
- **Éclairages** : Lisandre Coulombe
- **Recherche musicale** : Normand Raymond et Marcos Nery
- **Conception sonore** : Alain Leymonerie
- **Direction de production** : Jonathan Riverin
- **Photographie** : Helena Vallès
- **Projet graphique** : Aurelie Tenzer
- **Voix off** : Cynthia Smith et Jacques Newashish

PROCESSUS DE RECHERCHE ET DE CRÉATION

Collaborateurs - danse Pow Wow : Babara Diabo et Allan Harrington

Collaborateurs lors des ateliers de recherche-crédation : Andreane Leclerc, Delphine Cézard, Sego Marchand

Rencontres : Laurent Jérôme (anthropologue et professeur du département des sciences des religions de l'Université du Québec à Montréal); Marie-Pierre Bousquet (anthropologue et professeure du département d'anthropologie de l'Université de Montréal); Robert Crépeau (anthropologue et professeur du département d'anthropologie de l'Université de Montréal)

Partenariat : avec le peuple Pataxó de la communauté de Barra Velha dans la municipalité de Porto Seguro - Bahia au Brésil, coordonné par Twry Pataxó

Directrices de la recherche-crédation doctorale : Francine Alepin (Université du Québec à Montréal) et Maria Thais (Université de São Paulo - Brésil)

Remerciements : Sheila Melo et communauté amérindienne Pataxó de Barra Velha dans la municipalité de Porto Seguro - Brésil; Claudine Renaud et équipe de La Caserne 18-30; Pierre Chackal et équipe du Wapikoni Mobile; La Tohu; Azraëlle Fiset; Marie-Michèle Mailloux; Sarah Poole; Chioé Farah; Éllane Domanski; Manuel AC; Pedro Diaz; Annette Nolett; Lucie Benoit; Patrick Côté; Mônica Garrido

Cette recherche-crédation a l'appui financier du Fonds de recherche du Québec - Société et culture (FRQSC)



UQAM | École supérieure de théâtre

UQAM | Faculté des arts

Figures 15.4 Programme de *Mythe-jeux de refus* (Partie IV)

ANNEXE H

VIDÉO DE LA REPRÉSENTATION PUBLIQUE

Consulter le lien : https://www.youtube.com/watch?v=IXoZ_nSX0-I

BIBLIOGRAPHIE

- Abensour, G.r. (1998). *Vsévolod Meyerhold, ou, L'invention de la mise en scène*. Paris : Fayard.
- Adorno, T.W. (2002). *L'art et les arts*. Paris : Desclée de Brouwer.
- Albert, B. et Kopenawa, D. (2010). *La chute du ciel: paroles d'un chaman yanomami*. Saint-Armand-Montrond : Plon.
- Alvesson, M. et Sköldbberg, K. (2000). *Reflexive methodology. New vistas for qualitative research*. London : Sage Publication.
- Amiard-Chevrel, C. et Equipe « Théâtre moderne » du GR. 27 du C.N.R.S. (1983). *Du cirque au théâtre*. Lausanne : L'Age d'homme.
- Andrieu, B. (2010). *Le monde corporel de la constitution interactive du soi*. Paris : L'age d'homme.
- Andrieu, B. (2012). La contorsion comme immersion expérientielle: se créer un nouveau schéma corporel. *Momento*, 6.
- Andrieu, B. (2014). *Donner le vertige. Les arts immersifs*. Montréal : Liber.
- Antunes, A.S.B. et Okamoto, E. (2013). Perspectivas do dois: atuação cênica no espetáculo Recusa da Cia teatro Balagan. *Sala Preta*, 13.
- Arendt, H. (1961). L'action. Dans *Condition de l'homme moderne*. Paris : Calmann-Lévy.
- Artaud, A. (2006). *O teatro e seu duplo*. São Paulo : Martins Fontes.
- Azzaroni, G. (1990). *Il corpo scenico*. Bologna : Nuova Alfa.
- Baer, N.V.N. (1991). *Theatre in revolution: Russian avant-garde stage design 1013-1935*. London : Thames & Hudson.

- Barth, F. (1969). *Ethnic Groups and Boudanries. The social organization of culture difference*. Bergen / Oslo : Universitets Forlaget.
- Berlin, M.c. et Bogdanov, G. (1999). *Meyerhold's Theatre and Biomechanics*. Berlin: Mime Centrum Berlin.
- Bernard, M. (1976). *L'expressivité du corps: recherche sur les fondements de la théâtralité*. Paris : Editions universitaires.
- Bernard, M. (1995). *Le corps*. Paris : Seuil.
- Bernard, M. (2001a). *De la création chorégraphique*. Paris : Centre National de la danse.
- Bernard, M. (2001b). L'altérité originaire ou les mirages fondateurs de l'identité. *Portée*, 29(2), 7-24. DOI : 10.7202/030622ar Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/030622ar>
- Bernard, M. (2002). De la corporéité fictionnaire. *Revue Internationale de Philosophie*, 4, Récupéré de <http://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2002-4-page-523.htm>
- Berthoz, A. (1997). *Le sens du mouvement*. Paris : Editions Odile Jacob.
- Blanc, G.L. (2004). Les créations corporelles. *Methodos*, 4, Récupéré de <https://methodos.revues.org/129>
- Braun, E. (1978). *Meyerhold on theatre*. London : London Methuen.
- Bolognesi, M.F. (2002). O circo civilizado. *Sixth International Congress of the Brazilians Studies Association*, Récupéré de <http://sitemason.vanderbilt.edu/files/cvBvB6/Bolognesi Mrio Fernando.pdf>
- Bowlit, J.E. (2008). *Moscow and St. Petersburg in Russia's silver age*. London : Thames & Hudson.
- Carneiro da Cunha, M. (2009). *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo : Cosac Naify.

- Chaves, Y.C. (2001). *A Biomecânica como princípio constitutivo da arte do ator*. École de Communication et Arts de l'Université de São Paulo, São Paulo. Master.
- Clastres, P. (1974). *La Société contre l'État*. France : Les éditions de minuit.
- Conte, R. (2001). Éditorial. *Plastik, 1*.
- Deleuze, G. (1981). *Logique de la sensation*. (Vol. Tome I). Paris : Éd. de la Différence.
- Deleuze, G. (1968). *Spinoza et le problème de l'expression*. Paris: Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie*. Paris : Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie?* . Paris : Minuit.
- Dumont, A. (2011). Interprètes au travail: danseurs et acrobates, de l'indiscipline à la désobéissance. *Momento, 3*.
- Eco, U. (2012). *Histoire de la beauté*. Paris : Flammarion.
- Ehrenzweig, A. (1976). *L'ordre caché de l'art*. Paris : Gallimard.
- Fagot, S. (2010). *Le cirque: entre culture du corps et culture du risque*. Paris : L'Harmattan.
- Ferreira, M.F.N. (2011). *A metáfora do Bogatyr: o corpo acrobata e a cena russa no início do século XX*. Université de l'état de São Paulo, São Paulo. Master.
- Fortin, S. (2006). Apports possibles de l'ethnographie et l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique. Dans Gosselin, P. et Coguiéc, E. L. (dir.), *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 97-109). Montréal : Presses de l'Université du Québec.
- Fortin, S. et Gosselin, P. (2014). Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. *Art Research Journal, 1(1)*, 1-17.
- Fortin, S. et Gosselin, P. (2015). *Seminaire de Méthodologie II : notes de cours*. Doctorat en études et pratiques des arts, Faculté des arts, Université du Québec à Montréal.

- Fortin, S. et Houssa, É. (2012). L'ethnographie postmoderne comme posture de recherche : une fiction en quatre actes. *Recherches qualitatives*, 31 (2), 52-78.
- Frank, J. (1992). *Pelo prisma russo: ensaios sobre literatura e cultura*. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo.
- Gordon, M. (1973). Meyerhold's Biomechanical. *The Drama Review*, 17.
- Gordon, M. et Law, A. (1996). *Meyerhold, Einsenstein and biomechanics: actor training in revolutionary Russia*. Berkeley California : Mc Farland & Company.
- Goudard, P. (2005). *Arts du Cirque, arts du risque: instabilité et déséquilibre dans et hors la piste*. Lille : Diffusion ANRT.
- Goudard, P. (2010). *Le cirque entre l'élan et la chute: une esthétique du risque*. Sint-Gély-du-Fesc : Editions espaces 34.
- Green, J. et Stinson, S.W. (1999). Postpositivist research in dance. Dans Fraleigh, S. et Hanstein, P. (dir.), *Resarching Dance: Envolving Modes of Inquiry*. London : University of Pittsburg Press.
- Grotowski, J. (1992). *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira.
- Guinsburg, J. (2001). *Stanislávski, Meierhold & Cia*. São Paulo : Perspectiva.
- Han, B.-C. (2016). *Sociedade do cansaço*. Petrópolis : Editora Vozes.
- Ivanov, V. (2005). Deux forces du symbolisme moderne. Dans Vássina, E., Cavaliere, A. et Silva, N. (dir.), *Tipologia do simbolismo russo nas culturas russa e ocidental*. São Paulo : Humanitas.
- Jacob, P. (2002). *Le Cirque : Du théâtre équestre aux arts de la piste*. . Montreau : Larousse.
- L'Ontario, C.d.a.d. (Producer). (2016, 5 décembre 2016). Protocoles des arts autochtones. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=b9ZVAHOIMek&feature=youtu.be>
- Lancri, J. (2006). Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi. Dans La recherche-création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique. . Dans Gosselin, P. e. L. C., Éric (dir.), *La recherche-création: pour une*

compréhension de la recherche en pratique artistique. (p. 9-20). Québec : Presse de l'Université du Québec.

Laplantine, F. et Nouss, A. (2008). *Le métissage : un exposé pour comprendre : un essai pour réfléchir.* Paris : Téraèdre.

Lesage, M.-C. (2008). L'interartistique: une dynamique de la complexité. *Revue d'études théâtrales: Théâtre et interdisciplinarité*, 13, 11-26.

Lévi-Strauss, C. (2012). *Anthropologie structurale deux.* Paris : Pocket.

Litovski, A. (1975). *El circo soviético.* Moscou : Editorial Progreso.

Loubier, P. (2001). Du moderne au contemporain. Deux versions de l'interdisciplinarité. Dans Lynn, H. et Lafortune, M.-J. (dir.), *Penser l'indiscipline. Recherches interdisciplinaires en art contemporain.* Montréal : Optica.

Maren, J.-M.V.d. (1995). *Méthodes de recherche pour l'éducation.* Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.

Merleau-Ponty, M. (1949). *Phénoménologie de la perception.* Paris : Gallimard.

Merleau-Ponty, M. (1964). *Le visible et l'invisible.* Paris : Gallimard.

Merleau-Ponty, M. (2002). *L'union de l'âme et du corps chez Malebranche, Biran et Bergson.* Paris : Librairie Philosophique J. Vrin.

Meyerhold, V. et Malcovati, F. (1998). *L'attore biomeccanico.* Gennaio : Ubulibri.

Meyerhold, V.E. (1973). *Écrits sur le théâtre, Tome I: 1891-1917.* (Picon-Vallin, B. a., Trad.) Lausanne : La Cité - L'Age d'homme.

Meyerhold, V.E. (1975). *Écrits sur le théâtre, Tome II: 1917-1929.* (Picon-Vallin, B. a., Trad.). Lausanne, : Éditions La Cité, Éditions L'Age d'homme.

Meyerhold, V.E. (1980). *Écrits sur le théâtre, Tome III: 1930-1936.* (Picon-Vallin, B. a., Trad.). Lausanne, : Éditions La Cité, Éditions L'Age d'homme.

Meyerhold, V.E. (1992). *Écrits sur le théâtre, Tome IV: 1936-1940.* (Picon-Vallin, B. a., Trad.). Lausanne, : Éditions La Cité, Éditions L'Age d'homme.

- Meyerhold, V.E. (2005). *Vsevolod Meyerhold*. (Picon-Vallin, B., Trad.). Arles : Arles: Actes sud.
- Meyerhold, V.E. (2012). *Do teatro*. (Moschkovich, D., Trad.). São Paulo : Iluminuras.
- Morin, E. (2005). *Introduction à la pensée complexe*. Paris : Seuil.
- Moser, W. (2007). L'interartialité: pour une archéologie de l'intermedialité. Dans Müller, M. F. e. J. E. (dir.), *Intermedialité et socialité*. Münster : Nodus Publikationen.
- Moustakas, C. (2001). Heuristic research: design and methodology. Dans Scheider, K. J., Bugental, J. F. T. et Pierson, J. F. (dir.), *The handbook of humanistic psychology: leading edges in theory, research and practice* (p. 263-274). Thousand Oaks, CA : Sage.
- Nancy, J.-L. (2000). Les arts se font les uns contre les autres. *Art, regard, écoute. La perception à l'oeuvre*.
- Nietzsche, F. (1964). *La naissance de la tragédie*. Paris : Société nouvelle des Éditions Gonthier.
- Oliveira, V.T.d. (2008). *Eisenstein ultrateatral: movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eisenstein*. São Paulo : Perspectiva.
- Paillé, P. et Mucchielli, A. (2012). L'analyse en mode écriture. Dans *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales* (p. 183-205). Paris : Armand Colin.
- Passeron, R. (1996). *La naissance d'Icare*. Saint-Germain en Laye, (Valenciennes) : Presses universitaires de Valenciennes.
- Pavis, P. (1987). *Dictionnaire du théâtre*. (2e éd.). Paris : Messidor/Éd. sociales.
- Peignist, M. (2009). Homo Acrobaticus et "corps des extrémités". *M@gm@*, 7, Récupéré de http://www.analisiqualitativa.com/magma/0703/articulo_13.htm
- Perrin, P. (2004). L'équilibration dans les sports acrobatiques. Dans Barrault, D. et Goudard, P. (dir.), *Médecine du cirque: vingt siècles après Galien*. Vic Gardiole : L'Entretiens éditions.

- Picon-Vallin, B. (2000). Généalogie de la référence au cirque dans l'oeuvre de Vsevolod Meyerhold. *Arts de la piste*, 16, 45-47.
- Picon-Vallin, B. (2004). *Meyerhold*. (Vol. 17). Paris : CNRS Éditions.
- Picon-Vallin, B. (2006). *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea*. Rio de Janeiro : Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem.
- Picon-Vallin, B. (2008). *A cena em ensaios*. São Paulo : Perspectiva.
- Prosa, L. (2017). *[(Em)palavradaS]*. São Paulo: Cie de théâtre Balagan.
- Ramirez Morales, G. (2005). *L'entraînement acrobatique au sein du cirque*. Paris : L'Harmattan.
- Rey, A. (2005). *Dictionnaire culturel en langue française*. (Vol. 1). Paris : Le Robert.
- Ripellino, A.M. (1965). *Maiakovski et le théâtre russe d'avant-garde*. Paris : L'arche.
- Ripellino, A.M. (1996). *O truque e a alma*. São Paulo : Perspectiva.
- Rudnitsky, K. et Milne, L. (2000). *Russian and Soviet theatre : tradition and the avant-garde*. New York : Thames & Hudson.
- Rocha, E.P.G. (2004). *O que é etnocentrismo*. São Paulo : Brasiliense.
- Salgado, S. (2000). *Exodus*. Paris : Éditions de La Martinière.
- Salgado, S. et Salgado, L.W. (2013). *Genesis*. Paris : Taschen France.
- Sansonetti, G. (2006). Le moi dans une phénoménologie radicale. Dans Beauchesne (dir.), *Michel Henry. Pensée de la vie et culture contemporaine. Colloque international de Montpellier*. Paris : Jean-Marie Brohm.
- Savoie-Zajc, L. (2004). La recherche qualitative / interprétative en éducation. Dans Savoie-Zajc, L. et Karsenti, T. (dir.), *La recherche en éducation : étapes et approches* (p. 123-150). Sherbrooke : Éditions CRP.
- Scarpetta, G. (2004). De l' « art total » aux zones de défis et d'interactions. Dans Cohen-Levinas, D. (dir.), *Le renouveau de l'art total*. Paris : L'Harmattan.

- Schön, D.A. (1983). *The reflective practitioner. How professionals think in action*. New Yoirk : Basic Books.
- Sennett, R. (2010). *Ce que sait la main: la culture de l'artisanat*. (Dauzat, P.-E., Trad.). Paris : Albin Michel.
- Setenta, J.S. (2008). *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*. Salvador : EDUFBA.
- Silva, J. (2013). Indígenas guaranis convocam manifestações em São Paulo. *Carta Capital*, Recuperé de <http://www.cartacapital.com.br/blogs/speriferia/indigenas-guaranis-convocam-todos-os-povos-para-as-ruas-7430.html>
- Silva, S.B.L. (2013). Eram dois no mundo - o reconhecimento do outro e a metamorfose como estruturas. *Sala Preta*, 13.
- Spinoza, B.d. (1970). *Éthique*. (Millet, L., Trad.). Paris : Bordas.
- Strasberg, L. (1973). Lee Strasberg's Russian Notebook (1934). *The Drama Review*, 17, 106-121.
- Süssekind, F. (2014). *O rastro da onça: relações entre humanos e animais no Pantanal*. Rio de Janeiro : 7Letras.
- Thais, M. (2016). *Examen de projet: notes de l'évaluation*. Doctorat en étude et pratiques des arts, Faculté des arts, Université du Québec à Montréal.
- Thais, M. (2009). *Na cena do Dr. Dapertutto: poética e pedagogia em V. E. Meyerhold: 1911 a 1916*. São Paulo : Perspectiva.
- Thais, M. (2014). *Balagan: companhia de teatro*. São Paulo : Cia Teatro Balagan.
- Thevet, A. (1983). *Les singularités de la France antarctique*. Paris : La Découverte / Maspéro.
- Todorov, T. (1982). *La conquête de l'Amérique*. Paris : Éditions du seuil.
- Valéry, P. (1936). *Philosophie de la danse sociales*, L. c. d. s. (Ed.). Université du Québec à Chicoutimi : Les classiques des sciences sociales. http://cache.media.education.gouv.fr/file/Daac/30/0/valery_philosophie_danse_344300.pdf

- Viveiros de Castro, E. (1992). O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem. *Revista de Antropologia*, 35, Recuperé de <https://www.revistas.usp.br/ra/article/download/111318/109542>
- Viveiros de Castro, E. (1996). Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, 2, 115-144.
- Viveiros de Castro, E. (2002). O nativo relativo. *Mana [online]*, 8, 113-148 Recuperé de http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93132002000100005&script=sci_arttext
- Viveiros de Castro, E. (2006). No Brasil, todo mundo é índio, exceto quem não é. Recuperé de https://pib.socioambiental.org/files/file/PIB_institucional/No_Brasil_todo_mundo_%C3%A9_%C3%ADndio.pdf
- Viveiros de Castro, E. (2016). Os involuntários da pátria. Aula pública durante o ato Abril Indígena., Recuperé de <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/554056-povos-indigenas-os-involuntarios-da-patria>
- Wallon, E. (2002). *Le cirque au risque de l'art*. Arles : Actes sud.
- Willerslev, R. (2013). Taking animism seriously, but perhaps not too seriously? *Religion and society*, 4(Berghahn Books), 41-57.
- Zumthor, P. (1990). *Performance, réception, lecture*. Longueuil : Le Préambule.