



Université de Lille Nord de France
École Doctorale Sciences de l'Homme et de la Société (ED SHS)
Centre d'Études des Arts Contemporains (CEAC)
Doctorat en Esthétique, théorie et pratique des Arts
Spécialité Danse

Laura RUIZ MONDRAGÓN

La danse-écriture comme voie d'auto-énonciation

Thèse dirigée par M. Philippe Guisgand

Soutenue le 27 mars 2023

Membres du jury :

Mme Isabelle GINOT, professeure en danse, Université Paris 8 (Rapporteuse)

Mme Alice GODFROY, maîtresse de conférences en danse, Université Côte d'Azur (Examinatrice)

Mr Philippe GUISGAND, professeur en danse, Université de Lille (Directeur de thèse)

Mme Marie-Pierre LASSUS, professeur en musicologie, Université de Lille (Présidente du jury)

Mme Gretchen SCHILLER, professeure en danse, Université de Grenoble-Alpes (Rapporteuse)



Résumé

Le présent travail a été conçu à partir de l'expérience des Ateliers de Danse et écriture, qui répond au souhait d'offrir un espace d'énonciation et d'exploration personnelle à travers une expérience créative à des personnes qui ne se consacrent pas forcément à la danse de manière « professionnelle ».

L'atelier est un dispositif construit à partir de certains outils et formats de danse, d'écriture et de composition audiovisuelle qui soulignent l'importance de la subjectivité, de la singularité et de la démocratisation de la création (comme l'improvisation et l'utilisation de partitions de danse, l'écriture automatique, la microfiction, le manifeste et la vidéodanse).

Nous proposons le binôme danse-écriture comme une pratique créative qui articule mouvement et parole, de sorte que les danses et les textes sont produits dans un va-et-vient continu entre ces deux activités, ce qui ouvre un espace de congruence qui soutient l'acte d'auto-énonciation.

L'expérience créative cherche à promouvoir un processus d'individuation, selon les postulats de Bernard Stiegler, dans lequel la présence d'un « autre » est essentielle pour sa propre reconnaissance, ce qui rend significative la formation d'une collectivité qui accueille et enrichit ce processus à partir de la disposition ludique de toutes les personnes impliquées.

Notre recherche tisse la pratique de l'atelier avec les réflexions théoriques qui l'accompagnent. Notre engagement se traduit par une pratique qui fait écho à la pédagogie de Paulo Freire et à l'éthique du *care* développée par Joan Tronto. Certaines pratiques artistiques qui abordent le terrain autobiographique et la création collective sont également reprises. La problématique du champ « amateur » et les débats éthiques, esthétiques et politiques que cela implique sont soumis à la discussion.

Mots-clés : Danse, Écriture créative, Auto-énonciation, Individuation, Création amateur, Pédagogie de l'opprimé, Éthique du *care*, Atelier artistique.

Dance-writing as a medium for self-enunciation

Abstract

This work is based on the experience of the Dance and Writing Workshops, which was created out of a concern to offer a space for enunciation and personal exploration through a creative experience to people who may not necessarily be involved in « professional » dance.

The workshop is a dispositif built from some tools and formats of dance, writing and audiovisual composition that underline the importance of subjectivity, singularity, and the democratisation of creation (such as improvisation and the use of dance scores, automatic writing, microfiction, art manifesto and videodance).

We propose the binomial dance-writing as a creative practice that articulates movement and word, so that dances and texts are produced in a continuous back-and-forth between these two activities, which opens a space of congruence that sustains the act of self-enunciation.

The creative experience seeks to promote a process of individuation, according to Bernard Stiegler's postulates, in which the presence of the « other » is essential for self-recognition, which is why the formation of a collectivity that welcomes and enriches this process from the playful disposition of all those involved is highlighted.

Our research weaves the practice of the workshop with the theoretical reflections that accompany it. We are committed to a practice that echoes the pedagogy of Paulo Freire and the ethics of care developed by Joan Tronto. Some artistic practices that approach the autobiographical terrain and collective creation are also revisited. The implications of the 'amateur' field and the ethical, aesthetic, and political debates that this entails are discussed.

Keywords : Dance, Creative writing, Self-enunciation, Individuation, Amateur creation, Pedagogy of the oppressed, Ethics of care, Artistic workshop.

Remerciements

Je remercie mon tuteur, Philippe Guisgand, pour m'avoir accompagné dans tous les aléas de cette thèse ; pour sa générosité, sa patience et ses conseils avisés ; car sans son soutien, ce travail n'aurait pas abouti.

Merci aux professeur.e.s et au personnel administratif de l'Université de Lille et du Laboratoire CEAC pour avoir accueilli cette recherche, malgré la distance.

Je remercie toutes et tous les participant.e.s des Ateliers de Danse et écriture de m'avoir fait confiance, de leur présence, de leurs danses et de leurs textes passionnés. A Abraham Rojas et Maleny García pour les enregistrements et le soutien inestimable des sessions du Forum Elefante. À Arlette Vázquez, Diana León, Erick de Anda, Itzel Martínez, Maleny García, Manuel Badillo et Tere Vázquez pour avoir partagé leur expérience lors des entretiens. A ceux qui m'ont aidé à gérer les ateliers dans leurs différentes éditions : Sandra Corales, Daniel Hilario Camacho, Edith Pérez, Maude Zimmerli de l'Association Etu'dances et à la Compagnie de théâtre Cempoa.

À Irma Fuentes et à mes collègues du Séminaire de recherche-crédation du CENIDIAP pour m'avoir donné l'espace nécessaire pour partager mes travaux et pour me donner des retours sur mes progrès.

À ma mère, Irene Mondragón Ronquillo, pour m'avoir montré que le monde est vaste et qu'il est là pour être découvert, avec liberté et curiosité. À mon père, Enrique Ruiz Jiménez, pour m'avoir appris à aimer les études dans la joie.

À Hugo, mon mari, pour regarder ce que je ne peux pas reconnaître en moi et le faire briller ; pour ses soins affectueux et ses observations judicieuses sur mon travail.

À ma sœur Irene et à mes frères Alberto, Adrián et Enrique, pour leurs encouragements.

A ma professeure Paty Camacho, car elle m'a apporté son soutien moral dès le début de ce projet.

Agradecimientos

Agradezco a mi tutor, Philippe Guisgand, por el acompañamiento a lo largo de todas las bajadas y subidas de esta tesis ; por su generosidad, su paciencia y su guía experta ; porque sin su apoyo este trabajo no hubiera llegado hasta el final.

Gracias a los profesores y administrativos de la Universidad de Lille y del Laboratorio CEAC por acoger esta investigación, a pesar de la distancia.

Agradezco a todas y todos los participantes de los talleres de Danza y escritura, por confiar en mí, por sus presencias, por sus danzas y letras apasionadas. A Abraham Rojas y a Maleny García por el registro y apoyo invaluable de las sesiones en el Foro Elefante. A Arlette Vázquez, Diana León, Erick de Anda, Itzel Martínez, Maleny García, Manuel Badillo y Tere Vázquez por compartirme su experiencia durante las entrevistas. A quienes me ayudaron a gestionar los talleres en sus distintas ediciones: Sandra Corales, Daniel Hilario Camacho, Edith Pérez, Maude Zimmerli de la Asociación Etu'danses y a la Compañía Cempoa.

A Irma Fuentes y mis compañeras y compañeros del Seminario de Investicreación del CENIDIAP por darme el espacio para compartir mi trabajo y por retroalimentar mis avances.

A mi mamá, Irene Mondragón Ronquillo, por mostrarme que el mundo es grande y que está ahí para recorrerse con libertad y curiosidad. A mi papá, Enrique Ruiz Jiménez, por enseñarme a amar el estudio desde el gozo.

A Hugo Mora Medina, mi esposo, por mirar lo que yo no alcanzo a ver en mí y hacerlo brillar ; por su amoroso cuidado y por sus atinadas observaciones a mi trabajo.

A mi hermana Irene y a mis hermanos Alberto, Adrián y Enrique, por su aliento.

A mi maestra Paty Camacho, porque me dio su apoyo moral desde el inicio de este proyecto.

En guise de manifeste et comme esprit de la recherche

La danse est une ancre. La danse est une façon de parler. C'est d'où je suis parfois plus à l'aise d'énoncer. C'est là que je peux inviter les autres à s'énoncer. Je le ferais d'un autre endroit si j'avais consacré du temps à apprendre et à appréhender un autre métier.

Cet ancrage, ce terrain qu'est la danse, me permet de visiter et de différencier d'autres sites d'où je parfois m'exprime, me manifeste.

J'ai l'intention de flirter avec l'écriture, que ce soit le récit, la poésie ou la prose poétique. Aussi avec la parole qui est plus traditionnellement associée au théâtre qu'à la danse.

J'ai le but, cette fois, de construire un modeste navire qui peut accueillir et soutenir certains invités.

Je voudrais que les invités soient un peu désintéressés ; non inquiétés du succès du voyage, des décorations ou des cartes d'entrée aux clubs *VIP*. Je voudrais que les invités et moi apprécions la marée, le vent, le soleil, le silence, la fête.

Décembre 2017

Table de matières

Introduction.....	9
D'un parcours personnel à la rencontre des autres.....	9
La danse-écriture.....	11
Le personnel dans la collectivité.....	12
Problématisation de la recherche.....	14
La thèse.....	15
Partie I. Auto-énonciation, danse et écriture.....	17
1. Auto-énonciation : du personnel au collectif.....	17
a. L'auto-énonciation.....	17
b. Auto-énonciation, éthique du <i>care</i> et individuation.....	19
c. Pédagogie de l'auto-énonciation.....	24
d. La création autobiographique comme stratégie d'autonomisation.....	28
e. Remarques sur la notion d'auto-énonciation.....	33
2. Écriture et danse : comment ça marche ?	35
a. Points de départ.....	35
b. L'expérience de l'écriture.....	38
c. L'expérience de la danse.....	45
d. Écriture et mouvement.....	50
Partie II. L'Atelier de Danse et Écriture.....	54
L'Atelier au Foro Elefante.....	54
1. Les axes théoriques de la pratique.....	57
a. Jeu et métaphore pour commencer.....	57
Cercle magique.....	57
La métaphore comme mécanisme.....	61
b. Individuation et éthique du <i>care</i> . La rencontre avec les autres.....	66
Axe éthique et pédagogique.....	66
Exercices pour se retrouver.....	68
Sur la façon dont nous trouvons notre noyau personnel.....	73
Résonner avec les autres.....	76

2. Les formes de la pratique.....	82
a. Microfiction et manifeste : Formes littéraires pour danser ensemble.....	82
Microfiction.....	83
Manifeste.....	90
b. Danse, vidéo et alterité.....	96
<i>Photovoice</i> et vidéodanse sociale.....	98
Le dispositif de l'atelier.....	99
Comment regarder, quoi regarder ?	103
Danser l'espace.....	106
c. Dramaturgie à tiser.....	110
Dramaturgie.....	110
Partitions, cartes et notes pour la mémoire et l'action.....	112
Assembler pour rencontrer les autres.....	118
3. Les passionnés de la danse : Implications et débats esthétiques, étiques et politiques du champ amateur.....	125
a. Ceux qui aiment la danse.....	125
b. Passionné sans <i>pass VIP</i> : qui n'aime pas jouer ?.....	127
c. Nous ne sommes pas des instruments, nous sommes des joueurs.....	132
d. On s'insère à la JID.	135
e. Nous nous transformons ensemble.....	137
Partie III. La fin du parcours : Mise en valeur des résultats.....	140
1. Témoignage de ceux qui naviguent ensemble (composition audiovisuelle)	140
2. Discussion épistémologique	141
Conclusions.....	149
Bibliographie.....	151
Annexe 1. Éditions de l'Atelier de Danse et écriture.....	157
Annexe 2. Tableau d'activités de l'Atelier de Danse et écriture au Foro Elefante...	158
Annexe 3. Entretiens aux participant.e.s de l'Atelier de Danse et Écriture.....	185
Annexe 4. Appel et Programme de la JID 2019 au CAO « Tiempo Nuevo ».....	284

Introduction

D'un parcours personnel à la rencontre des autres

Pouvoir me consacrer à la danse a toujours été un privilège pour moi. Bien que j'aie été captivée par la pratique de la danse dès mon plus jeune âge, j'ai commencé mes études professionnelles à vingt ans, un âge peu « approprié » en termes traditionnels pour qu'une danseuse commence sa formation. Mon désir de le faire était venu quand je n'avais que douze ans, mais les conditions pour la pratiquer professionnellement n'étaient pas réunies auparavant. C'est pourquoi, la danse étant mon métier, je chéris chaque minute que j'y consacre. C'est aussi à cause de cette petite histoire de ma vie que je comprends profondément quand quelqu'un me dit « j'ai toujours voulu me consacrer à la danse mais je n'ai jamais pu le faire ».

Après avoir dansé quelques années dans des groupes et des compagnies, j'ai décidé de poursuivre mes études académiques sur quelque chose qui m'inquiétait : quelle sorte de danseuse j'étais et quelles implications éthiques et esthétiques cela avait. J'ai donc commencé un projet en « solitaire ».

J'ai effectué mes recherches de master autour de la danse en solo et des défis que sa production impliquait pour la danseuse-metteuse en scène-chercheuse qui la pratiquait. J'ai commencé cette étude en raison d'un besoin personnel d'énoncer et de définir ma place dans le monde et dans mon champ d'études. Au cours du processus, il était de la plus haute importance pour moi de trouver une manière congruente d'articuler la pensée, la parole et la danse. Cet effort a abouti à des exercices de la parole écrite et du mouvement que j'ai concrétisés plus tard dans un atelier de Danse et écriture, et ce serait le début du trajet que je présente dans cette thèse.

Lors du premier atelier de cette nature que j'ai dirigé, j'ai convoqué des gens qui ne se consacraient pas nécessairement de manière professionnelle à la danse (en assistant à toutes ces voix qui à un moment donné m'avaient dit « J'ai toujours voulu me consacrer à la danse mais je n'ai jamais pu »). Ce premier atelier était également destiné exclusivement aux femmes, comme je l'ai organisé avec un groupe appelé « Femmes qui célèbrent la vie », dont

les actions étaient axées sur la promotion d'activités portant sur les questions d'équité entre les sexes, de développement humain, de production artisanale, d'écologie et de santé.

Dans cette première expérience, j'ai découvert que ce que je proposais comme un processus créatif impliquant un va-et-vient continu entre l'écrit et le mouvement improvisé, était un espace dans lequel les participantes produisaient des textes et des danses d'une spontanéité dont elles-mêmes ont été surprises. De plus, l'expérience a traversé la verbalisation de ce qui avait été vécu et dans ces discussions de groupe, chacune a partagé ses découvertes personnelles relatives au simple acte créatif mais aussi à sa vie ordinaire : ses désirs, préoccupations, blessures, aspirations.

Dès ce premier atelier, j'ai eu la certitude que les couples écriture-mouvement et individu-collectif contenaient un potentiel important de transformation positive dans les expériences vitales des gens. Ces couples sont donc devenus les axes de ma recherche, dont la partie pratique a pris forme dans les activités des ateliers de danse et écriture.

En plus des axes méthodologiques mentionnés ci-dessus, l'axe transversal de tout ce travail a été l'engagement éthique consistant à promouvoir un espace d'autonomie pour les participants. Un espace où prévaut le respect et la reconnaissance de l'autre en tant que porteur de connaissances et de capacités créatives. Au cours des ateliers, la découverte de l'autre et de soi-même se vit à travers la création artistique.

D'autre part, l'invitation à faire l'expérience du monde et de son propre être s'ouvre par la curiosité, le détachement du "devrait être", l'audace et l'esprit ludique. Le travail corporel et la parole deviennent les moyens d'être avec les autres d'une manière qui sort du quotidien, où il est possible d'établir un contact plus authentique et avec moins de crainte d'être vulnérable ; on est certain que la communauté nous accueille et nous valorise.

L'effort éthico-pédagogique et politique de ce projet est de favoriser les expériences significatives qui donnent lieu à l'énonciation des personnes, à la prise de conscience de leurs capacités, de leurs besoins d'expression et à la reconnaissance de ces éléments chez les personnes qui les accompagnent dans l'expérience. C'est un processus créatif qui invite à la transformation de soi et de son entourage.

Par conséquent, dans une perspective humaniste, l'intention de cette étude se concentre sur la croissance et la connaissance de soi des personnes, ainsi que sur leur renforcement lors des rencontres avec les autres. Les expériences personnelles sont valorisées comme un matériau digne d'être utilisé pour la création artistique et une importance est accordée à la communauté, au groupe, qui est un moyen de contenir, de soutenir et de rendre visibles les problématiques individuelles. Les rencontres et les découvertes sont médiatisées par un processus créatif qui intègre la danse et le langage scriptural.

La danse-écriture

Comme mentionné précédemment, les ateliers de danse et écriture sont devenus le moyen d'expérimentation pour mettre en marche deux de mes intérêts : Le première, le travail créatif avec des personnes qui ne pratiquent pas la danse de manière professionnelle et, le deuxième, où je suis intéressée à explorer le jeu de l'individuel, du collectif, du mouvement et de la parole, comme éléments d'un processus créatif qui fait appel à la spontanéité, l'intuition et la surprise.

Quant à la nature des ateliers, le binôme « danse et écriture », en plus d'attirer ceux qui sont curieux de cette pratique, a également permis aux expériences du corps et de la pensée de trouver un espace de congruence : parler de ce qui est fait et ressenti ; danser à partir de ce qui est pensé. Ce double travail d'abstraction du mouvement d'une part et de la concrétisation de la pensée que peuvent donner les mots d'autre part, a également permis à chaque participant.e de l'atelier de dialoguer avec lui/elle-même et de s'enquérir de ses préoccupations, de ses capacités et des surprises que la connaissance de soi apporte.

De plus, écrire à certains moments et se bouger à d'autres permet à la pensée et au corps de circuler, de se débloquer, de trouver des espaces de libre expression et aussi des moments de défi personnel. L'alternance d'activités de danse et d'écriture aide l'expérience des participants à traverser le connu, l'inconnu, le simple et le complexe, ainsi que leur disposition au cours de chaque session, leurs compétences déjà connues et découvertes.

C'est pour cette raison que nous avons conçu les activités développées dans l'atelier comme une « danse-écriture »¹. Il ne s'agit pas d'exercices de mouvement juxtaposés à des exercices d'écriture, mais d'activités qui peuvent commencer par un mot et se déployer en une danse. Et, en même temps, le mot à l'origine de la danse peut être issu d'une expérience corporelle antérieure. La danse-écriture est un voyage continu du corps-pensée à travers le mouvement et l'écriture qui s'attache à l'intégralité de l'être humain avec lequel ce travail est abordé.

J'ai nommé les espaces expérimentaux « Ateliers de danse *et* écriture » avant la formulation théorique de ce travail et j'ai décidé de conserver, tout au long de la thèse, le nom avec lequel je les ai fait connaître et ai invité les participant.e.s. Cependant, bien que le nom contienne la préposition « et », dès la conception des ateliers, le binôme danse-écriture a toujours été leur nature.

Le personnel dans la collectivité

Après avoir donné cinq ateliers dans des contextes et des durées différentes, j'ai systématisé les activités pour que le processus soit initié par le choix d'un thème personnel avec lequel chacun entre dans la création. Cela permet d'avoir un « axe de guidage » qui gardera la recherche claire. J'ai appelé le sujet personnel « porte d'entrée à la création », inspirée par la citation suivante de Clarissa Pinkola Estés, psychanalyste jungienne, poète et spécialiste d'histoires latino-américaines traditionnelles, qui fait référence aux portes comme des possibilités de connaissance de soi et de guérison :

Si vous avez une blessure profonde, c'est une porte ; si vous avez une histoire très ancienne, c'est une porte. Si vous aimez le ciel et l'eau au point de ne plus pouvoir y résister, c'est une porte. Si vous cherchez une vie plus profonde, plus pleine et plus sensée, c'est une porte (Pinkola, 2009, p. 37)².

¹ Dorénavant, je n'emploierai plus de guillemets pour cette expression qui structure mon travail.

² Pinkola, C. (2009). *Mujeres que corren con los lobos*. Ediciones B: Barcelona.

Entre la première et la deuxième session, les activités visent à ce que chaque participant trouve sa « porte », son noyau à travers lequel il ou elle va créer des danses et des textes. Ces portes reflètent les essences de chacun et permettent de connaître les autres. De plus, avoir les « portes » par écrit rend possible des jeux individuels et collectifs : utiliser la porte elle-même, assembler plusieurs portes, franchir la porte de quelqu'un d'autre, etc., qui aboutissent à la production de danses- textes.

En général, les productions de l'atelier se font « en faisant un détour » par les bords des noyaux personnels ; c'est-à-dire que je ne leur demande pas directement de quoi ils ou elles veulent parler dans le processus créatif mais, d'abord, on prépare le corps, on le ressent, on le reconnaît devant d'autres corps, on fait des jeux d'écriture (comme l'écriture automatique, par exemple), et petit à petit on découvre les sujets dont chacun veut parler. De cette façon, on peut parler de questions importantes pour tout le monde mais sans crainte et sans préjugés. Je répète souvent que ce que nous faisons là-bas est un jeu et ses mots, émotions, sentiments et danses, ne sont pas « écrits en lettres d'or » ; il y a toujours du changement et il faut bouger avec.

Dès la première séance, nous proposons que le terrain que nous habiterons soit celui de la métaphore et nous commençons par parler de son étymologie, ce qui signifie « aller/transporter au-delà ». De cette façon, nous essayons de « dépasser » l'ordinaire pour exprimer ce que nous voulons. Ainsi, vivre l'atelier en habitant le métaphorique permet de nourrir les explorations et d'éveiller l'intuition pour établir des relations inespérées entre idées, mouvements, formes et mots.

Des séances et des exercices sont prévus pour qu'il y ait de la place pour l'individu, le collectif et le tissu entre les deux. De même, il y a de la place pour la danse, l'écriture et leur interrelation.

Problématisation de la recherche

Alors que les ateliers de Danse et Écriture ont une approche principalement créative, les résultats attendus sont variés : dans l'immédiat, des résultats chorégraphiques conformés par des danses individuelles et collectives très proches de l'improvisation, souvent avec une partition comme guide mais sans pas de danse fixés ou préétablis. Également, des productions littéraires telles que des poèmes visuels, des microfictions, de la prose poétique, etc., ainsi comme quelques expérimentations avec le langage audiovisuel. Discussions de groupe et socialisation sur des sujets d'intérêt général et personnel (par exemple, la place des femmes dans la société, la relation de chacune avec son corps, les processus cognitifs de chaque personne, les duels, les préoccupations professionnelles, etc.) qui sont utilisés comme matériel créatif. Et, finalement, des actes d'auto-énonciation qui se reflètent dans les danses-textes créés et qui se confirment dans les moments de l'atelier où les participants verbalisent leurs actions. C'est ce dernier aspect des résultats, celui de l'auto-énonciation, qu'il m'intéresse de souligner et d'analyser à partir de l'expérience des participants à l'atelier ; c'est là que réside le potentiel transformateur de l'expérience créative dans cette recherche.

Les expériences artistiques et esthétiques ont le pouvoir de transformer la façon dont les gens vivent leur propre existence et peuvent leur donner une direction et un sens plus cohérents. Ces expériences créatives qui impliquent l'auto-énonciation et la relation individuelle-collective incitent les gens à revaloriser leur place dans le monde. Ces pratiques sont aussi une occasion pour la détente ; pour s'arrêter de penser et ressentir au-delà de leurs besoins et préoccupations immédiats afin que, avec cette distance, les gens puissent avoir une perspective plus large de leur propre vie. Les expériences artistiques pourraient également accompagner un processus d'autonomisation et de renforcement physique, émotionnel, mental et même spirituel qui amènerait des répercussions pour chaque personne à rechercher une meilleure qualité de vie.

Dans le contexte social, politique et économique de cette recherche, qui priorise la productivité, la consommation de masse et l'homogénéisation du désir, et où la violence quotidienne et l'incertitude économique sont toujours présents, ce travail est engagé dans des activités créatives comme moyen de réaliser la cohésion sociale, la croissance personnelle et

la sensibilisation des gens. On place l'individu dans un lieu actif d'énonciation de ses propres désirs et besoins, en plus de lui offrir la possibilité de transformation par ses actions et la force qui apporte la certitude d'appartenir à une communauté.

La thèse

Un travail de thèse est une façon de s'envoyer des lettres à soi-même sur le passage du temps. Cela commence par un désir qui est projeté dans l'avenir. Un itinéraire est tracé, il est modifié en fonction de la réalité des actions et on revient aux textes écrits auparavant pour les reconfigurer selon l'actualité des expériences. La surprise du parcours est vécue pour, finalement, revenir au désir initial et fermer le cercle, avec toutes les transformations apportées par le cheminement.

Ce travail est la manière articulée de faire connaître le voyage que nous avons entrepris, celui qui est né d'un désir et qui se concrétise dans ces matériaux. Nous espérons qu'ils seront utiles pour de futures recherches théorique-pratiques sur la construction de l'autonomie des personnes à travers le travail artistique, notamment dans le domaine de la danse et de son dialogue avec la littérature, ou qu'ils seront le point de départ de nouveaux dialogues interdisciplinaires.

Dans la première partie de la thèse, nous examinons en profondeur la conception de l'auto-énonciation dans le contexte de cette recherche et exposons les lignes éthiques, philosophiques, pédagogiques et artistiques de ce travail. En outre, nous expliquons comment la production écrite et la danse fonctionnent dans la méthodologie des ateliers, tant sur le plan esthétique que cognitif.

La deuxième partie est consacrée au tissu conceptuel de la pratique de l'atelier et aux positions théoriques et méthodologiques qui l'accompagnent. La disposition ludique et la production métaphorique sont établies comme points de départ et le concept d'individuation et l'éthique du *care* sont repris comme principes sous-jacents à l'ensemble de la pratique. Les formes littéraires que nous abordons au sein des ateliers sont explicitées, ainsi que d'autres ressources telles que la production audiovisuelle, la dramaturgie et l'utilisation de partitions.

Nous terminons cette section par la problématisation de la figure de « l'amateur » dans la pratique artistique et sa revendication dans notre travail.

Dans la troisième partie, nous partageons une composition audiovisuelle qui présente de manière rétrospective une partie de la documentation des activités de l'atelier qui s'est tenu au Foro Elefante entre février et mai 2019. Cette composition est en dialogue avec la discussion épistémologique qui la suit.

En annexe 1, je donne un compte rendu de chacune des éditions de l'atelier jusqu'à la fin de cette thèse. Dans l'annexe 2, je présente une description détaillée de chacune des sessions de l'atelier donné au Foro Elefante en 2019. Dans l'intention de refléter dans ce travail la multiplicité des voix qui le constituent, j'inclus dans l'annexe 3 les entretiens que j'ai eus avec certains des participant.e.s de l'atelier quelque temps après l'avoir partagé. Ce sont des témoignages très précieux qui révèlent, de première main, la sensibilité des personnes dans la découverte d'elles/eux-mêmes au cours de l'atelier. Ces échanges ont permis de reconstruire la mémoire de ce que nous avons vécu à partir de perspectives différentes.

Partie I. Auto-énonciation, danse et écriture

1. Auto-énonciation : Du personnel au collectif

a. L'auto-énonciation

Qu'est-ce qui nous amène à rechercher une expérience artistique ? Comment ces expériences contribuent-elles à la découverte de soi et à l'expression de ce que nous ressentons profondément ? Y a-t-il une possibilité de transformer quelque chose dans l'endroit qui nous entoure à partir d'une expérience créative ? Qu'est-ce que le travail corporel et d'écriture peuvent apporter à cette question ? Telles sont les questions qui me conduisent à mener cette recherche basée sur des processus créatifs de danse-écriture avec des personnes qui ne s'y dédient pas professionnellement.

Les pratiques artistiques menées par des « non-professionnels », des « amateurs », dès qu'elles n'ont pas un but professionnel, peuvent facilement glisser dans d'autres domaines qui ne sont pas proprement artistiques. Par exemple, des pratiques à des fins d'action politique telles que des troupes de théâtre communautaires en Amérique du Sud : c'est le cas de Colombie, en Argentine et au Brésil ou à des fins thérapeutiques telles que des thérapies basées sur les arts plastiques ou la danse.

Dans d'autres cas, les productions artistiques amateurs chercheront la création par la création même. Quelle que soit l'intention, les pratiques artistiques amateurs mettent généralement l'accent sur la jouissance de l'expérience et, parfois, sur le potentiel de transformation, de connaissance de soi et d'autonomisation que ces expériences peuvent offrir à ceux qui les vivent. Notre recherche s'engage dans ce dernier cas : Le grand objectif de l'investigation avec les groupes de travail est que chaque participant.e puisse énoncer quelque chose de lui ou elle-même qui soit transcendant à travers son corps, sa voix et son contact avec ses camarades et trouver quelque chose de transformateur dans cette auto-énonciation et dans la rencontre avec les autres.

Par « auto-énonciation », je veux dire une manifestation personnelle sur la façon dont nous nous percevons nous-mêmes et notre place dans le monde. Cette prise de conscience

s'acquiert par un processus d'auto-connaissance et d'auto-observation. Chaque personne est ce qu'elle pense être, ce qu'elle veut, les histoires de son corps, les rêves de son imagination, ses blessures. Et aussi, chacun de nous, nous sommes, en quelque sorte, ce que nous ne pouvons pas voir de nous-même mais qui est révélé lorsque nous faisons face aux autres.

L'auto-énonciation est fortement liée à ce qui, pour les neurosciences, constitue le « je ». Selon les neurosciences sociales, le « soi » est conçu comme une unité, mais il peut également être décomposé en différents systèmes neurocognitifs qui permettent de l'étudier : la reconnaissance de soi, le sentiment d'agence et d'appartenance (c'est-à-dire la capacité à reconnaître que nous sommes ceux qui réalisent des actions ou ont des pensées —quand c'est le cas— et que celles-ci nous appartiennent) ; l'autocontrôle, l'autorégulation, l'auto-concept et la mémoire autobiographique (Grande-García, 2009, p. 10). Tous ces éléments du « je » seraient en jeu lors de l'énonciation et de l'expression d'un aspect du soi-même.

En ce qui concerne l'importance des autres dans la reconnaissance de soi, le chercheur Israel Grande-García, qui étudie la conscience de soi depuis la philosophie et les sciences cognitives, mentionne que « la conscience de soi ne peut être explorée sans tenir compte de la conscience que nous avons des autres »³ et ajoute : « la recherche en neurosciences cognitives a montré que les représentations que nous avons de nous-mêmes et des autres au niveau neuronal se superposent, ce qui a conduit à suggérer qu'au niveau neuronal il existe des représentations partagées *moi-autre* »⁴ (Grande-Garcia, 2009, p. 10).

D'autre part, et dans une perspective plutôt phénoménologique, l'auto-énonciation implique de se plonger le plus en transparence possible sur soi-même et de se prononcer sur ce qu'on a découvert, qu'on a incorporé à la conscience et au corps. Selon l'étymologie latine « incorporer », de *in-vers* l'intérieur et *corpus-corps*, cela signifie « mettre quoi que ce soit à

³ « La autoconciencia no puede explorarse sin atender a la conciencia de tenemos de los demás ».

⁴ « [L]a investigación en neurociencias cognitivas ha mostrado que las representaciones a nivel neuronal que tenemos de nosotros mismos y de los demás se superponen, lo que ha conducido a la sugerencia de que a nivel neuronal existen *representaciones compartidas yo-otro* ».

l'intérieur d'un corps ou d'un ensemble structuré, et en faire un corps avec lui »⁵. Ainsi, l'auto-énonciation prend comme matériau pour son expression les expériences « incorporées », qui font maintenant partie du corps de chaque personne. Les découvertes de ce processus contiennent un pouvoir d'expression et de transformation qui mérite d'être explorés.

Nous abordons l'énonciation du sujet comme une question centrale, ainsi que l'articulation et le dialogue entre l'expérience personnelle et sa dimension collective ou sociale basée sur la création de la danse. Bien que le concept « d'auto-énonciation » n'ait pas de définition précise (au-delà de l'évident donné par les mots qui le contiennent : l'énonciation de soi-même), il existe plusieurs pratiques et théories appartenant à différents domaines de la connaissance dans lesquelles cette recherche trouve des résonances, des points communs, des visions partagées et sont celles que je passe en revue ci-dessous.

b. Auto-énonciation, éthique du *care* et individuation

Depuis ses origines, la philosophie a accompagné la création artistique dans ses noyaux les plus essentiels. De cette discipline, nous reprenons, d'une part, l'éthique du *care* (*ethics of care*), qui partage ses frontières avec les sciences de la santé, les positions féministes, même avec la thanatologie et qui met l'accent sur la procuration d'un autre. Et, d'autre part, nous examinons les approches philosophiques du problème de l'individu et de sa singularité menacée par la production hyper-industrielle et l'homogénéisation promue par les marchés.

L'une des premières intuitions lors de l'élaboration des ateliers de danse et d'écriture était que le fait de favoriser une atmosphère de respect et de soins mutuels permettrait aux participants de s'engager avec confiance dans le processus créatif, de sorte que la dimension collective de l'atelier soutienne les énonciations personnelles. À cet égard, la chercheuse en sciences politiques et en études féminines Joan Tronto, se basant sur les approches précédentes de la philosophe Carol Gilligan, définit le *care* comme « Activité caractéristique

⁵ « Meter cualquier cosa en el interior de un cuerpo o conjunto estructurado, y hacer que tome cuerpo en él ». Consultable via : <<http://etimologias.dechile.net/?incorporar>>.

de l'espèce humaine, qui recouvre tout ce que nous faisons dans de but de maintenir, de perpétuer et de réparer notre monde, afin que nous puissions y vivre aussi bien que possible ». Et elle ajoute : « Ce monde comprend nos corps, nos personnes et notre environnement, tout ce que nous cherchons à relier en un réseau complexe en soutien à la vie » (Zielinski, 2010, p. 632).

Tronto insiste sur l'aspect social et politique de l'éthique du *care*, qui se construit à partir des relations personnelles les plus immédiates et qui fait en sorte que chacun d'entre nous, des activités les plus quotidiennes aux cas extrêmes comme la maladie, a besoin de soins : « Tout au long de notre vie, chacun d'entre nous passe par différents degrés de dépendance et d'indépendance, d'autonomie et de vulnérabilité » (Zielinski, 2010, p. 639). Notre vulnérabilité et notre autonomie sont donc toujours en jeu ; parfois nous avons besoin de l'autre pour fournir des soins et parfois c'est nous qui sommes en mesure de les fournir. Quoiqu'il en soit, dans une relation entre deux personnes dans laquelle l'une reçoit et l'autre fournit des soins, il y a toujours un échange actif d'affection.

La question du soin s'inscrit dans une société et une économie régie par les exigences de la productivité et de la consommation. Dans un entretien, Tronto assure : « [Les entreprises] se soucient des marchés. [Longue pause] Et je m'inquiète de ce qui suit : Pourquoi investissons-nous autant de temps dans la production économique ? Même dans les sociétés démocratiques, nous pensons : 'Si nous avons plus de travail, plus de production, la vie humaine sera meilleure'. Et ce n'est pas vrai. La vie des gens, avec plus, n'est pas meilleure. Nous avons besoin d'une économie de soins »⁶ (Lázaro, 2016). « Qu'est-ce que cela signifie ? », Demande l'intervieweuse, à laquelle Tronto répond : « C'est simple : produire moins et se concentrer davantage sur la prise en charge de nous-mêmes »⁷ (Lázaro, 2016).

⁶ « [Las sociedades] Se preocupan por los mercados. [Larga pausa] Y a mí me preocupa lo siguiente: ¿Por qué invertimos tanto tiempo en la producción económica? Incluso en las sociedades democráticas pensamos: 'Si tenemos más trabajo, más producción, la vida humana será mejor'. Y no es cierto. La vida de la gente, con más, no es mejor. Necesitamos una economía del cuidado ».

⁷ « Simple: producir menos y centrarnos más en cuidarnos ».

La présence de l'autre en tant que personne différente de moi mais essentielle pour ma propre reconnaissance est donc au cœur des processus créatifs promus par cette recherche. De sorte que, il est pertinent de s'interroger sur la manière dont la rencontre entre un "je" et un "autre" fonctionne lorsqu'une telle rencontre vise un accompagnement mutuel dans le processus d'auto-énonciation. Afin d'aborder cette corrélation entre le "je" et "l'autre", nous discuterons du travail du philosophe français Bernard Stiegler et du philosophe sud-coréen Han Byung-Chul, qui, malgré leurs différents pays d'origine et les différents moments de leur production, ils coïncident dans leur façon de regarder le monde. Ensuite, je récupère ci-dessous les affirmations des deux philosophes sous la forme d'idées qui se font écho.

Bernard Stiegler, comme Joan Tronto, dénonce la construction de l'économie de notre temps. C'est une économie basée sur une consommation homogène et massive, qui permet d'alimenter les productions à l'échelle industrielle. Cette économie est maintenue aux dépens de la perte de l'amour de soi et du sentiment et de la notion d'appartenance à une communauté.

L'auteur concentre ses postulats sur le concept d'individuation, qui est repris du philosophe Gilbert Simondon. L'individuation est un processus dans lequel une personne est construite comme un "je" par rapport à d'autres personnes avec lesquelles il forme un « nous » :

Simondon montre que, pour que je m'individue, il faut que mon individuation participe du processus d'individuation collective, c'est-à-dire du nous, où, en tant que je, je me suis toujours déjà trouvé inscrit. Je n'existe que dans un groupe : mon individuation est l'individuation de mon groupe – avec lequel néanmoins je ne me confonds pas (Serres, 2008).

Byung-Chul, pour sa part, réfléchit à la place du « différent » dans nos sociétés contemporaines et assure que « les temps où l'autre existait sont révolus. L'autre comme mystère, l'autre comme séduction, l'autre comme *eros*, l'autre comme désir, l'autre comme

enfer, l'autre comme douleur disparaît. Aujourd'hui, la négativité de l'autre cède la place à la positivité de l'égal »⁸ (Byung-Chul, 2017, p. 9).

Cette perte de la différence est directement liée à un système économique hyper industrialisé dans lequel nous sommes retirés de ce qui nous distingue des autres : notre singularité. Notre désir et notre libido sont façonnés de l'extérieur et notre être singulier est transformé en consommateur : « Pour gagner ces marchés de masse, l'industrie développe une esthétique faisant appel en particulier aux médias audiovisuels, qui en refunctionalisant la dimension esthétique de l'individu selon les intérêts du développement industriel, lui font adopter des comportements de consommation » (Stiegler, 2004/2013, p. 19). Il en résulte ce que Stiegler appelle la « misère symbolique », c'est-à-dire, « [L]a *perte d'individuation* qui résulte de la *perte de participation* à la *production des symboles*, ceux-ci désignant aussi bien les fruits de la vie intellectuelle (concepts, idées, théorèmes, savoirs) que ceux de la vie sensible (arts, savoir-faire, mœurs) » (Stiegler, 2004/2013, p. 10).

Ce qui est en jeu, c'est la perte d'un « narcissisme primordial », comme l'appelle Stiegler ; c'est-à-dire, l'amour de soi, élément indispensable de la capacité à reconnaître le « je » et le groupe qui constitue le « nous ». L'absence d'un narcissisme primordial justifie affecte directement l'état actuel de la violence dans le monde⁹. « Dès lors que je n'ai plus de singularité, je ne m'aime plus : on ne peut s'aimer soi-même qu'à partir du savoir intime que l'on a de sa propre singularité, et c'est pourquoi la communauté consiste originellement dans l'intimité du lien de soi à soi » (Stiegler, 2004/2013, p. 20). Byung-Chul est d'accord avec Stiegler lorsqu'il critique le narcissisme freudien et le compare avec l'amour de soi : « Le

⁸ « Los tiempos en los que existía el otro se han ido. El otro como misterio, el otro como seducción, el otro como eros, el otro como deseo, el otro como infierno, el otro como dolor va desapareciendo. Hoy, la negatividad del otro deja paso a la positividad de lo igual ».

⁹ Dans *Aimer, s'aimer, nous aimer*, Stiegler aborde le cas du meurtrier Richard Durn, qui a tiré le 26 mars 2002 au centre de la session du conseil municipal de la ville de Nanterre faisant 9 morts et 19 blessés. Après avoir consulté également les écrits du journal personnel du criminel publié par le journal *Le Monde*, Stiegler assure que l'incapacité de s'aimer soi-même de Durn (et d'autres criminels) est directement liée à l'impossibilité de se reconnaître dans un "nous" et que cela a conduit au vide existentiel qui l'a amené à commettre un meurtre de masse.

narcissisme n'est pas la même chose que l'amour de soi sain, qui n'a rien de pathologique »¹⁰, et ajoute : « Le sujet narcissique perçoit le monde seulement dans les nuances de soi-même. La conséquence fatale de ceci est que l'autre disparaît. La frontière entre soi et l'autre s'estompe. En se répandant, le moi devient diffus. [...] Un ego stable, au contraire, ne surgit qu'en présence d'un autre »¹¹ (Byung-Chul, 2017, p. 41).

Les approches théoriques de Stiegler et de Byung-Chul permettent d'affirmer qu'il est urgent de retrouver la reconnaissance d'un « je » et donc d'un « nous ». La route qui reste à construire est constituée d'une série d'actions visant à redonner notre amour-propre, le narcissisme primordial et nos singularités les plus authentiques. Pour Stiegler, l'art est un moyen de mener à bien cette reprise : « Quant à l'art, il est l'expérience et le soutien de cette singularité sensible comme invitation à l'activité symbolique, à la production et à la rencontre de traces dans le temps collectif » (Stiegler, 2004/2013, p. 20). Le processus d'individuation vise donc à retrouver les singularités du « je » et la reconnaissance d'un « nous » et peut être réalisé, dans notre cas, par le biais de l'activité artistique et la génération du matériel symbolique propre.

Dans le domaine de l'esthétique et de la politique, Byung-Chul affirme que « la politique du beau est la politique de l'hospitalité » et que « le degré de civilisation d'une société peut se mesurer précisément à son hospitalité, à sa gentillesse. La réconciliation signifie la gentillesse »¹² (Byung-Chul, 2017, p. 36).

¹⁰ « No es lo mismo el narcisismo que el sano amor a sí mismo, que no tiene nada de patológico ».

¹¹ « El sujeto narcisista solo percibe el mundo en las matizaciones de sí mismo. La consecuencia fatal de ello es que el otro desaparece. La frontera entre el yo y el otro se difumina. Difundiéndose el yo, se vuelve difuso. [...] Un yo estable, por el contrario, solo surge en presencia otro.».

¹² « La política de lo bello es la política de la hospitalidad », « el grado civilizatorio de una sociedad se puede medir justamente en función de su hospitalidad, es más, de su amabilidad. Reconciliación significa amabilidad ».

Dans le même sens, « l'expulsion de ce qui est distinct met en marche un processus de destruction totalement différent : l'autodestruction »¹³, déclare Byung-Chul (2017, p.10). L'antidote à l'autodestruction est la connaissance de soi ; c'est le fait de se reconnaître comme quelqu'un de singulier. Cette reconnaissance est un processus interne qui implique un acte réflexif (le mot « réflexion », curieusement, il a la même racine étymologique que « refléter ». Refléter comme un miroir ou, sur un terrain métaphorique, comme quelqu'un ferait si je me regarde moi-même chez cette personne et vice versa). Le processus « actif » et « extraverti » de la connaissance de soi est, à mon sens, l'action de l'auto-énonciation. C'est-à-dire, trouver un exutoire créatif pour ce que nous avons déjà compris à propos de qui nous sommes, ce que nous pensons, ce que nous voulons, ce que nous rêvons. L'autodestruction est combattue par la création ; avec l'aide de l'auto-énonciation.

Le concept d'individuation développé par Stiegler est lié à la notion d'auto-énonciation que je développe dans cette recherche étant donné que l'objectif de la création avec les groupes de travail est que les participants fassent appel à leurs expériences personnelles et les transforment en une expression artistique. Dans ce processus, leur « je » singulier sera en jeu et, en même temps, un « nous » sera créé dans lequel chacun pourra se reconnaître et s'énoncer.

c. Pédagogie de l'auto-énonciation

Outre le champ philosophique, la trame de l'auto-énonciation dans ce travail est fortement liée à la pratique pédagogique. La responsabilité de celui qui guide un groupe de personnes est une responsabilité pédagogique, même s'il s'agit d'une démarche artistique. Une personne qui aborde une activité artistique de manière non professionnelle peut avoir diverses motivations pour le faire : peut-être pour passer un bon moment, pour socialiser, pour apprendre une nouvelle compétence, pour faire quelque chose qu'elle a envie de faire depuis longtemps et qu'elle n'a pas eu l'occasion de faire, etc. Mais peut-être aussi, quiconque aborde l'activité artistique cherche à exprimer quelque chose sur lui-même et sur le monde qui

¹³ « La expulsión de lo distinto pone en marcha un proceso destructivo totalmente diferente: la autodestrucción ».

l'entoure et, probablement, le résultat de cette expression implique une transformation à une certaine échelle. La personne qui dirige ce processus doit disposer des outils et des compétences nécessaires pour le faire.

Dans ce sens, le courant pédagogique qui accompagne cette recherche est la pédagogie développée par Paulo Freire (Brésil, 1921-1997), qui s'est consacré principalement à l'éducation des adultes. Freire a lié l'éducation à l'exercice politique de chaque individu. Ses campagnes d'alphabétisation promues initialement dans son pays natal au cours des années soixante, visaient non seulement à apprendre à lire et à écrire, mais faisaient également de ces compétences un outil pour étudier leur réalité et l'influencer. La dictature militaire au Brésil l'a amené à continuer son travail au Chili et son influence a résonné dans le reste de l'Amérique latine. Sa « pédagogie des opprimés » a été reprise et transformée dans différents contextes.

De leur côté, les éducateurs Ivania Dickmann et Ivo Dickmann ont diffusé et poursuivi l'héritage de Freire et énoncé de manière succincte et directe les principes pédagogiques qu'il a développés. Plusieurs de ces principes résonnent et ont un sens dans ce travail. Le premier principe mentionné par les Dickmans est celui de la « pédagogie de l'accueil »¹⁴. C'est un principe apparemment simple, mais symboliquement puissant. Il s'agit d'accueillir les étudiants à leur arrivée en classe. Accueillir non seulement leur présence physique mais aussi la diversité de leurs connaissances et de leurs idées, puis les mettre en dialogue à travers la « pédagogie de la question » ; c'est-à-dire que l'enseignant pose des questions pour susciter la curiosité et la participation des apprenants :

En pratique, l'exercice de questionnement dérange, déstabilise, détruit, provoque des fissures dans des certitudes qui semblaient inamovibles, ouvrant des possibilités de réinterpréter la réalité avec la remise en question de ce qui semble le

¹⁴ Les Dickmans énoncent dix principes dans son livre *Didáctica Freiriana. Educação para a práxis* qui sont : « pédagogie de l'accueil », « pédagogie de la question », « pédagogie du thème générateur », « pédagogie de la contextualisation », « pédagogie de la réflexion », « pédagogie de la recherche thématique », « pédagogie dialectique », « pédagogie de la praxis », « pédagogie du dialogue » et « pédagogie de la gratitude ». Dans le corps de ce texte, nous n'avons développé que ceux qui sont plus liés à nos objectifs.

plus évident, avancer vers des questions plus profondes et plus complexes sur la réalité de l'éducation¹⁵ (Dickmann, p.5).

Il y a ensuite le principe de « pédagogie du thème générateur ». D'après mon expérience de créatrice enseignante, avoir un sujet spécifique sur lequel travailler donne une orientation et une cohérence à la création ; En outre, sa définition nous permet d'approfondir ce que nous voulons exprimer. Pour Freire, le thème générateur est central car les apprenants le trouvent après un dialogue et une réflexion sur les situations limites de sa réalité. La recherche sur le sujet permet aux éducateurs et aux apprenants de « comprendre ce qu'ils lisent (parole et monde : parolemonde), d'écrire ce qu'ils comprennent à leur sujet, de devenir les protagonistes de leur propre histoire, d'apprendre à dire leur propre parole, de devenir dans les sujets de la praxis, ils dominent la parole et projettent l'action (paroleaction) »¹⁶ (Dickmann, p. 9). A travers l'aspect pédagogique de cette recherche, on espère que les participants aux ateliers de Danse et écriture trouveront quelque chose d'eux-mêmes par le mouvement et l'écriture et projetteront leur danse, leur manière de danser le monde qu'ils perçoivent.

La pédagogie freirienne vise constamment à transformer la réalité des apprenants. C'est une pédagogie qui ne reste pas dans la classe mais invite à une action concrète. Pour Freire, le prélude à l'action est la réflexion. La « pédagogie de la réflexion » est basée sur le dialogue qui relie les idées et les personnes. Dans notre cas, ouvrir des espaces de dialogue et de réflexion dans les ateliers de Danse et écriture permet de réalimenter la création à partir des préoccupations authentiques de ceux qui participent au travail et, de cette façon, la création

¹⁵ « Na prática, o exercício de perguntar incomoda, desestabiliza, desestrutura, provoca rachaduras nas certezas que pareciam inabaláveis, abrindo possibilidades de reinterpretar a realidade, começando pelo questionamento do que parece mais óbvio e evidente, avançando para questões mais profundas e complexas sobre a realidade da educação ».

¹⁶ « Compreender o que estão lendo (palavra e mundo: palavramundo), para escrever o que entendem sobre eles, tornam-se protagonistas da própria história, aprendem a dizer a sua palavra, tornam-se sujeitos de práxis, dominam a palavra e projetam a ação (palavração) ».

permet aussi à ceux qui la font de voir quelque chose d'eux-mêmes (nous avons mentionné précédemment l'importance de la réflexion pour prendre conscience de sa propre singularité).

L'enregistrement de l'expérience est un outil essentiel dans l'ensemble du processus d'apprentissage, dans le cas de Freire : « La systématisation est un processus de réflexion et d'écriture sur les expériences significatives, de la richesse des éléments, du non reproductible, des sensations, des perceptions et des représentations, dans une "reconstruction ordonnée de l'expérience »¹⁷ (Dickmann, p.10). Selon cette idée, les journaux de travail individuels et collectifs seront un élément fondamental pour nourrir et développer cette recherche.

En suivant l'esprit de transformation, Freire appelle à une « pédagogie de la praxis », c'est-à-dire, à des plans d'action concrets pour transformer le monde le plus immédiat et le transformer en un lieu où les apprenants cherchent à vivre. L'action sur le monde est une activité dialectique continue qui se nourrit d'elle-même car, agissant sur le monde, les circonstances changent et exigent d'autres moments de réflexion et d'action : « Penser à l'action concrète, c'est établir l'acte-limite, qui fait face et surmonte les situations-limites. C'est prononcer le monde, ce qui équivaut à le transformer. En changeant le monde, il se tourne vers nous, nous demandant une nouvelle déclaration »¹⁸ (Dickmann, p.11).

La pédagogie de Freire invite au contact avec les autres par le dialogue constant. La « pédagogie du dialogue » freirienne cherche à élargir et à approfondir les connaissances acquises à partir du partage des résultats avec d'autres. Les Dickmann, suivant cette position, recommandent : « Dialoguez vos annotations avec quelqu'un, qu'il soit freirian ou non, cela crée un sentiment d'avancement et vous développez vos études et réflexions, légitimant votre

¹⁷ « A sistematização é o processo de reflexão-e-escrita sobre as vivências significativas, da riqueza de elementos, do irrepitível, das sensações, percepções e representações, numa «reconstrução ordenada da experiência ».

¹⁸ « Pensar a ação concreta e estabelecer o ato-limite, que enfrenta e supera as situações-limites. É pronunciar o mundo, que equivale a transformá-lo. Ao mudar o mundo, ele se volta sobre nós, exigindo de nós novo pronunciamento ».

apprentissage dans une relation intersubjective »¹⁹ (Dickmann, p 12). Le dialogue et les échanges constants entre les participants aux ateliers de danse et d'écriture façonnent et enrichissent l'expérience créative et les productions qui en résultent.

Nous avons passé en revue les courants philosophiques et pédagogiques qui accompagnent et nourrissent les approches de travail de cette recherche en dehors des manifestations strictement artistiques. Ensuite, nous passons en revue certaines méthodes et stratégies pour la création de différentes disciplines artistiques qui se rapportent à l'auto-énonciation par ceux qui participent aux créations et qui, en même temps, répondent aux préoccupations soulevées précédemment (processus d'individuation, d'auto-connaissance, de réflexivité et dialogue avec les autres) à travers une production symbolique et métaphorique.

d. La création autobiographique comme stratégie d'autonomisation

Dans le domaine de la littérature, l'autobiographie est très proche de l'exercice d'auto-énonciation. Etant donné qu'avant la Renaissance il n'existait pas de textes autobiographiques en tant que tels et que ceux-ci découlent de l'intérêt de la classe bourgeoise de l'individu, Francisco Rodríguez note que : « L'autobiographie est donc le résultat de la conscience individuelle jugée digne d'intérêt pour les autres ainsi que pour l'histoire »²⁰ (Rodríguez, 2000, p. 22). C'était jusqu'au 19ème siècle que l'autobiographie a été considéré comme un genre littéraire indépendant (étudié initialement par Wilhelm Dilthey). Pour le critique littéraire Mijaíl Bajtín, le genre autobiographique est nécessairement dialogique parce qu'il est « un espace d'énonciation qui fait possible d'écouter la voix des autres qui me constituent »²¹ (Rodríguez, 2000, p. 23).

¹⁹ « Dialogue sobre suas anotações com alguém, seja freiriano ou não, isso cria uma sensação de avanço e você vai elaborando seus estudos e reflexões, vai legitimando seus aprendizados na relação intersubjetiva ».

²⁰ « La autobiografía es el resultado, entonces, de la conciencia individual que se considera digna de interés tanto para los demás como para la historia ».

²¹ « Un espacio de enunciación que posibilita escuchar la voz de los otros que son los que me constituyen ».

À présent, l'écriture d'autobiographies ne se limite pas à de grands personnages, mais s'étend à des groupes de « non-écrivains » à des fins éducatives visant l'autonomisation des individus. À titre d'exemples, je mentionne deux cas. Tout d'abord, les ateliers biographiques de projet décrit par Christine Delory-Momberger dans son article « Formação e socialização : os ateliers biográficos de projeto ». Dans ces ateliers, l'objectif est que les participants construisent un récit de leur propre vie et qu'ils puissent définir un projet de vie pour eux-mêmes. Le travail de Delory-Momberger a des fins pédagogiques plutôt qu'artistiques et elle place sa pleine confiance dans le pouvoir de transformation des activités autobiographiques : « Ainsi comprise, *l'activité biographique* n'est pas une activité épisodique et circonstancielle limitée au récit de la vie, mais l'une des formes privilégiées de l'activité mentale et réflexive selon laquelle l'être humain se représente et se comprend au sein de son environnement social et historique »²² (Delory-Momberger, 2006, p. 369). Elle ajoute : « En tout cas, nous ne pouvons pas simuler comme si les histoires que nous racontons sur nous-mêmes et pour nous-même ne soient pas, en même temps, l'histoire de la société »²³ (Delory-Momberger, 2006, p. 370). L'autobiographie, dans ce sens, fait appel à l'expérience personnelle d'un individu et permet de révéler une réalité sociale plus large.

Le deuxième cas d'application pratique de l'autobiographie est décrit dans l'article « Le laboratoire sur la construction d'un parcours de bilan de compétences Prétexte pour une incursion dans le soi » de Manuela Ladogana (2009). Ce laboratoire, dans le cadre du programme Erasmus sur les méthodologies didactiques innovantes pour l'enseignement des adultes, avait pour objectif que les étudiants universitaires qui y ont participé réfléchissent sur leur personnalité et leur identité individuelle et collective par le biais d'une écriture autobiographique, et de cette façon, ils pourraient faire une projection d'eux-mêmes pour l'avenir. Ce laboratoire et les ateliers susmentionnés sont des exemples concrets de projets qui

²² « Entendida desse modo, a *atividade biográfica* não é uma atividade episódica e circunstancial limitada apenas ao relato da vida, mas uma das formas privilegiadas de atividade mental e reflexiva segundo a qual o ser humano representa-se e compreende a si mesmo no seio de seu ambiente social e histórico ».

²³ « De qualquer modo, nós não podemos fazer com que as histórias que contamos sobre nós mesmos e para nós mesmos não sejam, ao mesmo tempo, história da sociedade ».

encouragent les personnes à parler d'elles-mêmes, à titre personnel, dans le but de reconnaître et d'impacter, dans une certaine mesure, leur vie grâce à un acte créatif.

Les exercices autobiographiques ont d'autres écritures qui ne sont pas précisément les lettres ; elles ont également été réalisées avec d'autres langages disciplinaires dans le but de trouver à la voix personnelle quelque chose qui puisse nous rapprocher des autres. Dans le domaine de la danse, et toujours en train de flirter avec les ressources théâtrales, Pina Bausch a développé un moyen de créer en faisant parler ses danseuses sur ce qui les motive, ce qui les fait bouger, ce qui les fait se sentir.

La virtuosité de la chorégraphe était de prêter attention aux détails et de les rendre significatifs dans une composition. Dans un entretien en 2011, la danseuse Jo Ann Endicott, qui a travaillé pendant plus de 30 ans dans la compagnie de Bausch, elle a dit à propos de la méthode de travail de la chorégraphe :

When Pina starts a new piece, maybe she has a small idea of where it might be taking her or us. But it is something very vague she can't put it on paper. We find the way through questions and answers on her dancers. So she might have asked, you know, little things like 'What would it look like six gestures if you had shoes on which were too small on your feet?' And so, in the film there is this scene in the piece where there is a diagonal with six of the dancers, and each comes out and shows little gestures how their shoes might be hurting them. Or this scene in the piece *Kontakthof* which goes through this tenderness question. Tenderness on yourself : What do you do when you are alone, when you are tender? What can happen with this tenderness thing if you speed it up or do it with a partner, or if many people do it on one girl? It can become very brutal or it can become very touching? (UniversCiné, 2011, minutes 12:02-13:28)²⁴.

²⁴ Lorsque Pina commence une nouvelle pièce, peut-être a-t-elle une petite idée d'où elle nous emmène, mais c'est une idée assez vague qu'elle ne pourrait même pas coucher sur du papier. Nous trouvons plutôt notre chemin par un jeu de questions-réponses avec les danseurs. Elle pourrait demander des petites choses, par exemple : « Que donneraient six gestes si tu portais des chaussures trop petites ? Dans le film, il y a ainsi une scène montrant une diagonale de six danseurs, chacun avançant en donnant l'impression que leurs chaussures

Dans le séminaire « Pour une pédagogie de la création »²⁵, Lícia Maria Morais, chercheuse, chorégraphe et membre de la compagnie de Bausch à la fin des années quatre-vingt, nous a partagé le travail qu'elle a développé à partir de son expérience comme danseuse au Tanztheater Wuppertal. Elle assure que Bausch n'a pas systématisé ni écrit une méthode de création, mais Morais a entrepris de synthétiser les principes qui, à son avis et avec l'aval de Bausch, régissaient son travail.

Le premier principe que nomme Morais est celui de « être soi-même »²⁶. Cela n'a pas à voir avec une attitude exhibitionniste mais avec « une immersion que chacun doit faire dans sa mémoire ancestrale, culturelle, individuelle, collective ..., qui est la force invincible et l'âme de notre corps »²⁷ (Morais, 2010, p. 61). C'est à partir de cette disposition que chaque danseur ou danseuse pousse ses expériences à nourrir la création que la chorégraphe devra concevoir et organiser. Néanmoins, les matériaux produits passent par un processus de « métaphorisation » : les réponses proposées par les danseurs aux questions de Bausch sur le stimulus n'illustrent pas le contenu, mais l'évoquent.

Quand une action était très directe ou évidente, Bausch leur demandait de continuer à chercher leur réponse : « Dans chaque geste de direction, il est possible de percevoir la sagesse de Bausch quand elle sépare le côté personnel du côté créatif. Cependant, elle ne dit

les blessent. Ou ce thème de la tendresse dans *Kontakthof*. La tendresse envers soi-même : « Que faites-vous lorsque vous êtes seuls et tendre avec vous ? Que peut-il se passer si vous faites ça à la hâte ou avec un partenaire ? Ou si un groupe adresse ces caresses à une fille ? Ça peut devenir très brutal ou très touchant ?

²⁵ Le séminaire a été dispensé par les docteurs Lícia Maria Morais et Irma Fuentes au Centre National des Arts à Mexico du 17 au 28 septembre 2018. Au cours du séminaire, les principes créatifs de Pina Bausch ont été liés aux principes pédagogiques de Paulo Freire, ce qui a conduit à un exercice scénique construit collectivement à partir des questions et réponses générées au sein du groupe de travail multidisciplinaire.

²⁶ Les autres principes soulignent l'authenticité et la transparence des danseurs lors de la création de leur matériel scénique : ne pas jouer un rôle (d'une manière fautive en prétendant être quelqu'un d'autre), être juste au sujet mais pas trop évident, pas intellectualiser, être simple, ne pas banaliser, ne pas montrer ce qu'on veut dire (d'une façon littérale), ne pas être abstrait, ne pas caricaturer. (Voir: Morais, 2010, pp. 62-64).

²⁷ « Um mergulho que cada um deve fazer na sua memória ancestral, cultural, individual, coletiva..., que é a invencível força e alma do nosso corpo ».

jamais ce que nous devrions faire, elle donne simplement des indications que nous ne devrions pas interpréter, elle veut une chose ‘réelle’ »²⁸ (Morais, 2010, p. 54). En évitant l'évidence dans les œuvres de Bausch, les actions résultantes acquièrent un niveau poétique qui permet un lien plus intuitif que rationnel avec le spectateur ; le langage de la danse-théâtre de Bausch joue avec des images oniriques et métaphoriques.

Nous nous attachons particulièrement à l'œuvre de Pina Bausch parce que, outre son statut d'icône des arts de la scène et la qualité indéniable de ses productions, elle a déplacé son travail sur le terrain « amateur » et l'ont emmené au même haut niveau que son travail avec des danseurs professionnels dans deux occasions. Dans les deux cas c'était une version de son travail *Kontakthof* (1978). La première version a été en 2000 avec des hommes et des femmes de plus de 65 ans qui sont venus à l'avis publié dans un journal de Wuppertal, ville siège de la compagnie. La deuxième fois a été en 2008 (un an avant sa mort) et cette fois elle a fait une version avec des adolescents. Dans les deux cas, les participants non professionnels ont eu une expérience de vie qui a, sans aucun doute, transformé leur vie ; non seulement ils ont dansé dans un contexte professionnel avec l'une des compagnies les plus reconnues dans le monde, mais ont également pu explorer une facette d'eux peut-être jusque-là inconnue.

Prenant comme référence le cas de *Kontakthof* dans ses différentes versions et les « principes bauschiens » de la création, je pose la question de savoir comment établir dans la pratique un travail techniquement cohérent et, en même temps, une liberté pour que le « je » singulier de chaque participant se présente et s'exprime dans la création, en tenant compte du fait que les participants ne sont pas des professionnels de la danse. C'est pour cette raison que j'insiste sur l'aspect pédagogique de ce projet.

²⁸ « Em cada gesto de direção é possível captar a sabedoria de Bausch quando ela separa o lado pessoal do lado criativo. Contudo, nunca diz o que devemos fazer; limita-se a dar orientações de que não devemos interpretar, ela que uma coisa “real” ».

e. Remarques sur la notion d'auto-énonciation

Pour commencer à tisser les idées des différents domaines de la connaissance que nous avons abordés et à les faire converger vers la notion d'auto-énonciation, on peut établir quelques considérations. Premièrement, l'auto-énonciation, sur le plan éthique et philosophique, est basée sur les soins et l'appui mutuels (l'éthique du *care*). Qu'une personne travaille sur elle-même et entreprenne un processus créatif d'auto-connaissance d'expression requiert, en principe, un espace adéquat de respect et de soutien. La connaissance de soi et la reconnaissance de son caractère singulier par le travail en groupe et la rencontre avec d'autres singularités nourrissent et fournissent un matériau de travail pour la création artistique. En ce sens, les ateliers de Danse et d'écriture constitueront des espaces de rencontre dans lesquels un « nous » sera construit à partir de la découverte de chaque « je » participant.

Deuxièmement, le processus de recherche de ce travail est étroitement lié à une nature pédagogique, étant donné que les personnes qui y participent n'ont pas la danse pour principale occupation. Cette enquête ne cherche pas à créer avec des professionnels, mais à inviter des non-professionnels à s'exprimer et à s'énoncer à travers le langage de la danse et des lettres. La ligne pédagogique que je suis intéressée à suivre est celle qui envisage le dialogue et la réflexion commune et, surtout, qui valorise et établit comme axe principal les savoirs et les expériences personnelles dans la construction collective des connaissances et, dans notre cas, des produits artistiques. Je suis intéressé par une pédagogie qui encourage à visiter les zones les plus intimes et personnelles ainsi que les terrains collectifs et les problèmes sociaux.

Troisièmement, l'auto-énonciation trouve les formats autobiographiques très familiers. Comme il s'agit d'un travail qui plonge dans le « je » essentiel de chaque personne, l'autobiographie, avec l'activité de constante auto-observation, est un point de départ pour se regarder et regarder l'autre, les autres, regarder le « nous ». Le processus de création de l'auto-énonciation qui cherche ce travail implique de se regarder et de s'énoncer. S'énoncer et se regarder à nouveau. Faire, réfléchir, observer, converser, refaire. Indépendamment de la forme concrète que prennent les créations, l'exploration du langage métaphorique et des

associations libres est recherchée avec l'intention de construire des danses et des textes qui parlent du « je » à partir d'une disposition intuitive et sensible.

2. Écriture et danse : comment ça marche ?

Et au sujet des genres comme prisons, nous voudrions ouvrir
la porte de ces deux salles qui gardent avec méfiance
les trésors de la danse et de la littérature, en libérant les
grandes œuvres on s'apercevrait qu'elles ont toujours été unies ;
nous ne voulons pas dire les citations sur la danse dans la littérature
ou les représentations qui tout au long de l'histoire du ballet ont été faites
à partir d'arguments littéraires, mais à ce qu'ils ont en commun
depuis le début : un corps qui désire.²⁹
(Godínez Rivas, 2014, p. 72)

a. Points de départ

Le travail du danseur est une activité ancrée dans son corps, plus précisément dans la tension et le relâchement de ses muscles, dans la stabilité de son squelette, dans sa mémoire pour exécuter une série de mouvements, dans les images que forme son esprit en s'entraînant ou en dansant et dans les émotions et les sentiments qui sont éveillés en lui par son travail. Que se passe-t-il quand quelqu'un qui danse invite l'écrit à participer à sa danse ?

Dans mon cas, ma profession de danseuse a été traversée par l'écriture lorsque j'ai commencé à faire des enregistrements écrits de mon travail sur de danses unipersonnelles ; pièces que j'ai moi-même dirigées et dansées, entre 2012 et 2017³⁰. Dans ces journaux très

²⁹ « Y a propósito de los géneros como cárceles, quisiéramos abrir la puerta de esas dos habitaciones que guardan recelosas los tesoros de la danza y la literatura, al liberarse las grandes obras nos daríamos cuenta que siempre han estado unidas; no nos referimos a las citas sobre la danza que hay en la literatura ni a las representaciones que a lo largo de la historia del ballet se han hecho a partir de argumentos literarios, sino a aquello que tienen en común desde el origen: un cuerpo que desea ».

³⁰ Je distingue les pièces unipersonnelles des « solos » en ce que ces derniers peuvent être conçus ou dirigés par quelqu'un d'autre que celui qui les danse et peuvent même s'inscrire dans une chorégraphie plus étendue.

libres, j'ai enregistré les images qui me venaient à l'esprit en créant un mouvement basé sur une idée telle que « quelque chose qui est né ». En plus des images, j'ai également fait des dessins et d'autres annotations sur les décisions que je prenais en créant et mes raisons pour les prendre. De temps en temps, je trouvais un texte, académique ou non, qui résonnait avec ce que je faisais et incluais des citations dans mon journal.

Un autre outil que j'ai utilisé pour faire mes inscriptions et organiser mes idées, étant à la fois danseuse et chorégraphe, étaient les « cartes heuristiques », qui contenaient initialement des images, des textes, des pièces musicales et, plus tard, ces sources de l'inspiration sont devenues mouvement et scènes. Là, l'utilisation des mots était plus synthétique et à des fins d'ordre.

Pour écrire les journaux de travail que j'ai mentionnés, j'ai commencé à concevoir mes répétitions pour avoir des moments pour bouger et des moments pour écrire (dès 2013, dans les premières étapes de ma recherche-création). C'est dans ces espaces que j'ai réalisé à quel point il était utile d'alterner ces deux activités pour que le processus de création m'apparaisse plus clairement, cohérent et enrichi. Après cette expérience dans mon processus de création personnel, j'ai décidé de la partager avec plus de personnes et en 2018 j'ai organisé un atelier que j'ai appelé « Atelier de Danse et Écriture ». A cette occasion, comme je l'ai mentionné dans l'introduction, l'atelier s'adressait aux femmes. Très tôt dans cette recherche, j'ai envisagé de travailler seulement avec des femmes, compte tenu de l'affinité que j'avais ressentie avec le premier groupe de travail. Cependant, les opportunités d'animer l'atelier ont été ouvertes pour le partager avec des groupes mixtes et je n'ai pas trouvé de bonne raison de refuser. Ce que j'ai toujours privilégié, c'est la participation de personnes qui ne sont pas professionnellement dédiées au métier de la danse et qui sont passionnées —ou du moins curieuses— de la pratiquer.

Ce qui s'est passé lors du premier atelier de danse et d'écriture a marqué mes intérêts de recherche de manière significative. Il s'est avéré que chaque session était une expérience révélatrice pour les participantes et qu'elles étaient pleinement impliquées dans leurs processus de création. Dans les discussions finales des sessions, elles ont mentionné qu'elles avaient découvert des choses sur elles-mêmes qu'elles pouvaient faire et qu'elles

n'imaginaient pas avoir cette capacité. En outre, bon nombre des commentaires portaient sur un processus de connaissance de soi qu'elles vivaient.

Pour ma part, diriger cet atelier de danse et écriture était totalement exigeant. La planification m'a pris du temps (environ douze heures par semaine) et j'ai dû faire une simulation dans ma tête de ce qui se passerait lors de la conception d'un exercice, car la plupart étaient des exercices que je mettrais en œuvre pour la première fois avec un groupe sous ma responsabilité. Je choisissais la musique, préparais le matériel que nous utiliserions et enregistrais soigneusement la procédure et la durée prévue. Pendant que j'animais la session, toute mon attention était là. Je reconnaissais le langage corporel des participantes ; je pouvais dire quand elles étaient mal à l'aise si, par exemple, leurs mouvements étaient courts et avec peu de tonus musculaire et, en plus, leur regard restait bas ; quand elles n'avaient pas entièrement compris l'instruction si le temps d'agir avait commencé et elles restaient assises à regarder ce que faisaient les autres en essayant de deviner le but de l'activité, ou quand elles étaient dans un moment de joie si leurs mouvements étaient larges et extravertis. J'essayais de sentir le *tempo* du groupe et de dire les bons mots pour rendre ses processus créatifs plus efficaces, toujours en respectant le temps et la personnalité de chacune.

Pendant les trois heures des séances, j'étais tout le temps active : je dirigeais les activités et gardais un œil sur leur développement dans les délais prévus. De plus, j'avais toujours en tête l'ordre des activités et comment faire la transition de l'une à l'autre. J'étais également chargée d'arranger le matériel nécessaire et de jouer la musique si nécessaire. Chaque étape de la session avait été préalablement enregistrée dans un plan détaillé que j'utilisais de temps en temps pour vérifier les éléments. Bien que tout fût méthodiquement conçu, les activités ont ouvert un espace pour l'inattendu, pour le spontané.

Je terminais chaque session totalement épuisée mais très motivée par l'enthousiasme manifesté par les participantes et en voyant comment elles sont arrivées à des résultats créatifs complexes et authentiques, tant de danses comme de textes. Mon travail ne s'arrêtait pas là : Nous nous sommes vues les dimanches mais à partir de la fin d'une session et du début de l'autre, c'est-à-dire toute la semaine, j'avais l'atelier en tête et je préparais la session suivante sur la base de ce que j'avais observé et entendu. Pour moi, c'était un processus

d'écoute totale de l'autre. Il était curieux que l'antécédent de cette expérience ait été un processus dans lequel le centre de tout était moi-même et mes pièces unipersonnelles. Maintenant, l'accent était mis sur les autres et j'étais en tant qu'animatrice et témoin.

b. L'expérience de l'écriture

D'après l'expérience que j'en ai faite à la fois en la vivant moi-même et en étant témoin de la pratique d'autrui, je me suis rendue compte que les processus cognitifs qui favorisent les activités conjointes de l'écriture et du mouvement, ou leur alternance continue, ont des résultats plus complexes que lorsque ceux-ci les activités se font séparément. Ces faits, qui reposent sur l'expérience subjective et qu'on aborde, surtout, à partir d'une approche phénoménologique, ont également mérité l'intérêt des neurosciences. Bien que je n'aie pas trouvé d'étude qui traite de la fonction cérébrale en dansant et en écrivant alternativement, examiner les études séparément peut nous aider à évaluer ce que la danse et l'écriture impliquent au niveau neurologique. Cette perspective ajoute un aspect plus « objectif » à ce qui nous arrive au sein de l'atelier de danse et d'écriture.

Lorsque les neurosciences analysent une activité dont nous sommes capables, après l'avoir décomposée en toutes les opérations impliquées, elles affirment généralement qu'il s'agit d'un travail extrêmement complexe et que, lors de son exécution, nous n'en avons pas pleinement conscience. Le processus scriptural ne fait pas exception :

L'écriture suppose au moins une connaissance des codes de langage (phonèmes, graphèmes, mots), une capacité à convertir des phonèmes en graphèmes, une connaissance du système graphémique, une capacité psychomotrice, une capacité visuo-spatiale qui permet de distribuer, rassembler et séparer les mots, en plus des connaissances et des souvenirs sur le monde et sur nous-mêmes (Lebrero et al, 2015, p. 27).

Les auteurs de l'article « Neurosciences de la lecture et de l'écriture » que nous citons ici étudient le processus d'apprentissage de la lecture et de l'écriture au regard des fonctions cérébrales impliquées et des changements provoqués par ce processus dans la physiologie du cerveau. Les auteurs déclarent :

« Les sons de la parole sont plus conscients du moment où ils peuvent être représentés par des lettres » (Lebrero et al, 2015, p. 5).

Personnellement, je postule que :

« On devient plus conscient de la danse lorsqu'elle est accompagnée d'écriture ».

« On devient plus conscient de nous-même ».

De même que les graphies matérialisent l'abstrait d'un son et qu'ainsi sa conscience est favorisée, l'écriture qui accompagne le mouvement permet de reconnaître à travers le langage une idée, une sensation, une préoccupation qui peut-être était suggérée dans une danse spontanée. Cette reconnaissance grâce aux mots on permet de trouver plus facilement ce qu'on veut exprimer et de favoriser son énonciation.

À ce stade, si vous souhaitez interrompre la lecture, je vous invite à faire l'exercice suivant :

1. *Mettez-vous à l'aise. Trouvez un espace où vous pouvez vous déplacer librement.*
2. *Ayez une feuille de papier et quelque chose à écrire près de vous.*
3. *Si possible, mettez de la musique à votre goût.*
4. *Gardez à l'esprit la question : « Qui suis-je AUJOURD'HUI, à ce moment précis ? ».*
5. *Laissez la musique bouger votre corps, faites-en une activité sans prétention ; juste le son qui fait bouger le corps. Si vous n'avez pas de musique sous la main, vous pouvez l'imaginer ou la fredonner. Dans ce cas, vous remarquerez peut-être comment la musique de votre propre corps apparaît progressivement.*
6. *À partir de la question « Qui suis-je AUJOURD'HUI, à ce moment précis ? », chaque fois qu'une idée vous vient à l'esprit, allez sur votre feuille de papier et notez-la.*
7. *Continuez à bouger au rythme de la musique. Profitez du moment.*
8. *Alterner les étapes 6 et 7 autant de fois que vous le souhaitez.*

Remarque : N'y pensez pas trop. Tout comme il n'y a pas de « bonne ou mauvaise » façon d'aller manger de la glace avec quelqu'un qui vous a invité, il n'y a pas non plus de bonne ou de mauvaise façon de réaliser cette invitation.

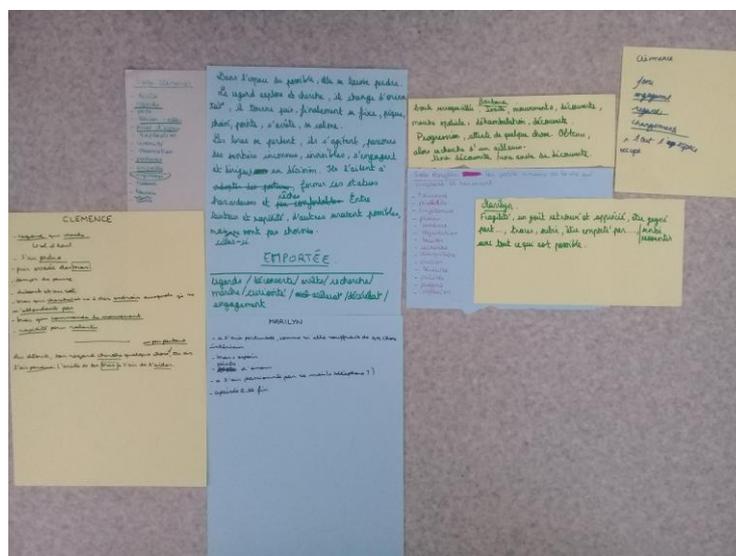
Une fois que quelqu'un apprend à lire et à écrire (processus assez complexes, comme nous l'avons dit³¹), la lecture devient automatique (c'est-à-dire qu'à chaque fois que nous voyons un mot écrit dans une langue que nous comprenons, nous le lisons sans réfléchir) et l'écriture est présentée comme une activité qui peut aller au-delà du simple fait de combiner des mots et de former des phrases.

Le processus scripturaire proposé dans l'Atelier de danse et écriture réunit ces deux activités, permettant à l'une d'affecter l'autre. L'écriture qui se développe n'est pas exactement de l'ordre narratif. Il ne s'agit pas d'une écriture introspective, analytique, méticuleuse, comme cela serait nécessaire pour construire une autobiographie littéraire, par exemple. Il s'agit plutôt d'une écriture immédiate, intuitive et « étincelante ». La spontanéité, la libre association des idées et le flux de la pensée sont les premiers déclencheurs. Dans cette optique, des exercices sont proposés aux participants.

À un moment donné du processus, des phrases, des mots, des textes, parfois déformés et mal écrits, sont pris et structurés, ordonnés, combinés avec le matériel des autres. Les textes sont traités comme des cartes à jouer. Quand quelqu'un produit un texte dans l'atelier et le fait coexister avec le texte de quelqu'un d'autre, des rencontres, des coïncidences, des résonances se produisent. Est-ce peut-être qu'une certaine atmosphère est générée dans la pièce qu'il y a une connexion collective qui permet à ces coïncidences de se produire ? Ou est-ce que l'esprit, dans un processus créatif, peut faire des associations inattendues entre deux ou plusieurs idées ?

³¹ Lorsque la langue parlée s'acquiert naturellement (la langue maternelle), l'étape suivante de l'alphabétisation consiste à comprendre que les objets, les événements, les personnes, etc. ils peuvent être représentés par des sons qui forment des mots. À partir de là, la capacité de différencier les phonèmes (sons) qui composent chaque mot et de comprendre qu'ils sont capables d'être représentés sous forme de graphèmes (lettres) sera acquise. (Voir Lebrero et al, 2015, pp.3-9).

L'image suivante est un exemple de brouillons réalisés par les participant.e.s de l'Atelier danse et écriture proposé à l'Université de Lille en octobre 2019. Le mouvement et les dérivations textuelles de cet exercice sont visibles sur le blog du projet³². De plus, dans la deuxième partie de ce travail, nous expliquerons comment ces transformations se produisent.



Brouillons du travail, Université de Lille 2019. Fichier personnel.

Si vous avez un moment et si vous voulez continuer l'invitation précédente, prenez les mots que vous avez écrits, lisez-les calmement, essayez de percevoir l'essence qui se cache dans ce groupe de mots que vous avez écrits. Faites une sélection très intuitive de ces mots ou expressions qui vous « appellent ». Puis réécrivez-les sur une nouvelle feuille. Essayez de faire composer votre texte sur votre feuille, comme le font les peintres avec des couleurs sur une toile.

N'oubliez pas que si vous acceptez cette invitation, faites-le de manière insouciant, comme une simple expérience.

Dès la première séance de l'atelier, je fais une invitation à permettre au mot et au corps d'établir des relations « inhabituelles ». Ces relations peuvent se présenter dans certains

³² <https://dancescritura.blogspot.com/2020/01/durante-el-mes-de-octubre-de-2019.html>.

terrains comme le sémantique, par exemple, si on travaille sur l'assemblage entre deux phrases ou dans le champ formel, en cas où on pris la distribution des mots sur la feuille pour créer un déplacement dans la salle. Dans tous les cas, on essaye d'éviter la simple illustration et on cherche à ce que les mots déclenchent le mouvement et vice versa. On poursuit des relations inspirées dans le mécanisme de la métaphore : il y a deux éléments différents mais on peut trouver des points en commun —parfois pas si évidents— et établir un lien entre eux. Lorsque les participants créent ces relations entre les mots et les mouvements, quelquefois des matériaux qui surgissent provoquent la compréhension de quelque chose sur eux-mêmes qui restait inconnue. À propos de la métaphore, au début de l'atelier, on révise son étymologie (du grec *méta*, « au-delà » et *pherein*, « déplacer » ; « déplacer au-delà ») afin de la garder à l'esprit lorsqu'il s'agit de se *déplacer* entre les mots et les mouvements³³.



« Je suis un mantra de mes os nus ». Angélica Pimentel / Photographie : Foro Elefante, Compagnie de théâtre Cempoa.

³³On approfondit ce sujet dans la deuxième partie de cette recherche.

Certains des exercices que j'intègre dans l'atelier sont basés sur ou inspirés des outils utilisés par les surréalistes pour leurs créations littéraires. L'un de ces exercices est « l'écriture automatique ».

Le groupe surréaliste s'est intéressé aux théories de l'inconscient postulées par la psychanalyse et aux questions liées au spiritisme et aux médiums. Afin de débarrasser la production artistique du poids des processus logiques et rationnels, les membres du groupe ont conçu des stratégies et des jeux pour la création de leurs œuvres.

Dans sa thèse sur l'écriture automatique, Víctor Hugo Martínez affirme que « pour Breton, l'écriture a toujours été liée à la révélation, au hasard et à la prophétie »³⁴ (Martínez, 2019, p. xix). De plus, il mentionne qu'André Breton a ressenti un engagement fort pour la liberté et a vu dans la poésie un moyen de transformation à la fois personnelle et sociale : « [...] dans la position communiste de Breton, le rêve et la poésie sont par excellence —et physiologiquement— les activités révolutionnaires de la vie »³⁵ (Martínez, 2019, p. xiv).

Le premier texte réalisé avec la technique d'écriture automatique a été *Les Champs magnétiques* (1920), pour lequel Breton invite son ami Philippe Soupault à écrire ce qui lui vient à l'esprit pendant quelques jours, en essayant de ne pas passer par le rationnel ou la logique. Un point important pour que cette expérience fonctionne était la question de la vitesse d'écriture :

Avec la prémisse de Breton que la vitesse de la parole est supérieure à celle de la pensée, et même que cela est toujours anticipé par la vitesse du langage et le mouvement du stylo, les textes qui composent *Les Champs magnétiques* ont été écrits à des vitesses qui « allaient d'une vitesse v , 'plusieurs fois plus rapide que la vitesse normale avec laquelle un homme entreprendrait la tâche de raconter ses

³⁴ « Para Breton, la escritura siempre estuvo ligada a la revelación, al azar y a la profecía ».

³⁵ « [...] dentro de la posición comunista de Breton, 'el sueño y la poesía son por excelencia —y fisiológicamente— las actividades revolucionarias de la vida ».

souvenirs de l'enfance' passant par v ('très grande') et v''', à v'' ('la vitesse la plus élevée possible')³⁶ (Martínez, 2019, p.32).

La question de la vitesse au sein de l'atelier de danse et écriture est importante mais pas comme un facteur objectif, c'est-à-dire pour mesurer la rapidité avec laquelle un texte peut être produit, mais en relation avec l'immédiateté de ladite production. Il est prévu que la pensée ne s'arrête pas au jugement – ou au préjugé –, mais s'écoule plutôt intuitivement. L'intention de ce flux de pensée est de soulever une inquiétude personnelle et de l'exprimer ; prendre la parole pour dire quelque chose qu'on souhaite communiquer sur soi-même, à la suite d'un processus de création et de connaissance de soi.

Par rapport à cela, écrire, pour Breton, était une enquête de la partie non consciente de soi. Martínez mentionne que l'écriture automatique a été « une méthode intuitive de découverte de soi capable de canaliser le contenu des rêves afin de découvrir des vérités internes cachées »³⁷ (Martínez, 2019 : p. xiv).

Un autre format scripturaire qui est abordé dans l'atelier est celui du manifeste ; écriture essentielle de l'avant-garde et aussi étendard d'autres mouvements philosophiques, politiques et artistiques, comme le « No Manifesto » (1965) de la danseuse Yvonne Rainer, pour ne citer qu'un cas exemplaire.

Le manifeste est une ressource que j'ai utilisée au début de ma recherche sur l'unipersonnel et aussi au début de cette thèse. Personnellement, écrire des manifestes a été une sorte de boussole interne pour parcourir le chemin de mes études. Revenir de temps en temps au manifeste écrit au début de l'enquête, c'est comme rapprocher l'oreille et m'assurer

³⁶ « Con la premisa de Breton de que la velocidad del discurso es mayor a la del pensamiento, e incluso que éste siempre es anticipado por la rapidez del lenguaje y el movimiento de la pluma, los textos que conforman *Les Champs magnétiques* se escribieron usando velocidades que “iban de una velocidad v’, varias veces más rápida que ‘la rapidez normal con la cual un hombre se daría a la tarea de contar sus recuerdos de infancia’ pasando por v ('muy grande') y v''’, a v'' ('la mayor velocidad posible’) ».

³⁷ « un método intuitivo de auto-descubrimiento capaz de canalizar el contenido de los sueños para así descubrir las verdades internas ocultas ».

que le cœur de mon travail continue de battre. Parce que la rédaction d'un manifeste a un fort sentiment de conviction et est une énonciation authentique de ce qui est cru et fait, nous avons clôturé l'Atelier de Danse et écriture par la danse-écriture d'un texte de cette nature³⁸.

L'écriture utilisée telle qu'exposée précédemment n'est qu'une partie du processus d'auto-énonciation que propose cet ouvrage. L'autre partie, et non moins importante, est le mouvement, cet espace dans lequel le corps se prononce à partir de sa matérialité (son poids, sa dynamique, sa relation avec les autres corps, ses capacités motrices et perceptives). Et, étant donné que toute l'activité de l'atelier de danse et écriture vise à promouvoir des processus créatifs qui fonctionnent comme des espaces d'individuation et d'auto-énonciation, le travail du mouvement dans l'atelier suit la même ligne que le travail scripturaire.

c. L'expérience de la danse

Les participants forment deux lignes, chacun.e a un copain qu'ils ou elles peuvent voir au loin. Un tango commence à jouer. L'instruction est : « établissez un contact visuel avec votre camarade ; approchez-vous de lui ou d'elle aussi lentement que possible. Rencontrez-vous ». Ce qui se passe une fois que la distance est raccourcie est une surprise ; presque tous s'ouvrent à la rencontre, à la danse provoquée, dans cette occasion, par cette musique qui invite à l'intimité.

³⁸ Dans la deuxième partie de ce travail il y a une section consacrée à ce format.



« S'approcher au rythme du tango ». Photographie : Foro Elefante,
Compagnie de théâtre Cempoa.

De même que l'écriture naît du spontané, de l'immédiat, les danses qui se déroulent dans l'atelier de danse et d'écriture naissent de cette « étincelle ». Ce sont des danses qui ne cherchent pas à être des danses. À aucun moment, l'instruction que les participants reçoivent est « dansez ceci ou dansez cela » ; on travaille en termes de mouvement. L'attention n'est pas à l'exécution pour elle-même mais au jeu qui est joué. L'intention n'est pas de danser mais de jouer, de résoudre une tâche (comme on le décrira plus en avant). Et pendant que le corps s'occupe de cela, des surprises, des joies, des rencontres surgissent.

Comme dans le cas de l'écriture, ce qui se passe quand on bouge, quand on danse, a également été étudié par les neurosciences. Cependant, contrairement aux travaux scripturaux, mesurer l'activité cérébrale en dansant est devenu un peu difficile car les instruments utilisés ne sont pas encore assez légers pour ne pas faire obstacle au mouvement dans une certaine mesure. En revanche, il existe des preuves de ce que la danse implique au niveau neuronal : « Le cortex moteur envoie des signaux pour contracter nos muscles et déplacer nos articulations, qui, à leur tour, renvoient des signaux proprioceptifs au cerveau

pour informer notre nouvelle position et continuer à bouger correctement »³⁹ (Pérez-Gay, 2020).

Le cervelet est également impliqué dans ce processus car il intègre les informations des cortex moteurs, des organes de proprioception —la capacité dont nous disposons à localiser notre corps et ses parties dans l'espace, même si nous avons les yeux fermés— et des signaux de l'oreille interne (en charge de l'équilibre) et, de cette manière, nous pouvons réaliser des mouvements complexes et calculer leur exécution pour avoir la plage d'erreur la plus faible possible.

Outre le processus purement mécanique, la danse implique également le développement de l'intéroception au niveau neuronal, c'est-à-dire, la capacité à traiter les états corporels. Selon la docteure en neurosciences Fernanda Pérez-Gay Juárez (2020), l'intéroception est déterminant dans le réglage des émotions et la capacité à prendre des décisions. Elle affirme que, puisque les danseurs ont la capacité de mieux percevoir leurs états corporels (par rapport aux « non-danseurs »), il s'ensuit que « la danse peut nous aider à regarder à l'intérieur, facilitant la compréhension et l'expression de ce qui se passe dans notre corps et favorisant la conscience de soi »⁴⁰ (Pérez-Gay Juárez, 2020).

En plus de l'aspect individuel, la pratique de la danse comporte aussi, bien souvent, un aspect social qui la rend encore plus complexe, puisque les capacités d'empathie et de coopération ainsi que la construction de liens affectifs et le sentiment d'appartenance à un groupe sont mis en jeu. Ce qui est généralement bénéfique pour l'estime de soi de ceux qui dansent ensemble.

Ces bienfaits de la danse ont été utilisés à des fins de guérison, comme mentionné par Pérez-Gay, depuis les rituels antiques. Toutefois, au XX^{ème} siècle, la Dance Movement

³⁹ « la corteza motora envía señales para contraer nuestros músculos y mover nuestras articulaciones que, a su vez, envían señales propioceptivas de regreso al cerebro para informar de nuestra nueva posición y continuar moviéndonos de forma adecuada ».

⁴⁰ « la danza puede ayudarnos a mirar hacia adentro, facilitando la comprensión y expresión de lo que pasa en nuestro cuerpo y promoviendo la autoconciencia ».

Therapy (DMT) a systématiquement appliqué ces bénéfices en faveur du bien-être émotionnel. La DMT insiste sur l'importance du groupe, d'un « autre » dans le processus de guérison : « Établir le contact, communiquer, avoir un témoin qui accueille nos expériences avec intérêt, respect et sans critique, c'est curatif ». « La simple possibilité d'être vu et entendu fait que l'expérience elle-même acquiert un autre sens »⁴¹ (Fischman, 2013, p. 17). Diana Fischerman, Ph.D. en psychologie et thérapeute en danse, affirme que la DMT tente de « rétablir la transition, la libre association et la créativité [...] là où elles sont bloquées »⁴² (Fischman, 2013, p. 8).

Les pionniers de la DMT, Marian Chace, Mary Whitehouse, Trudy Schoop et Ingmar Bartenieff, qui avaient été danseuses, ont été influencées à la fois par certains postulats de la psychanalyse et par la conception expressionniste du mouvement. Concernant les artistes du courant artistique de l'expressionnisme, Fischer mentionne :

Ils traitent de la solitude, de la misère humaine, de la souffrance, de l'amertume naissante des guerres mondiales. Ils ont besoin d'exprimer l'expérience traumatisante de l'humanité. Ils manifestent un désir véhément de changer la vie à travers la rencontre avec de nouvelles dimensions, de *l'imagination* avec le désir de renouveler les langages artistiques. Ils défendent la liberté individuelle, l'irrationnel, la passion⁴³. (Fischer, 2013, p.15).

⁴¹« Establecer contacto, comunicarnos, disponer de un testigo que acoge con interés, respeto y sin crítica nuestras vivencias, resulta sanador ». « La sola posibilidad de ser visto y escuchado hace que la propia experiencia adquiera otro sentido ».

⁴² « reestablecer la transicionalidad, la asociación libre y la creatividad [...] allí donde se hallen bloqueadas ».

⁴³ « Abordan la soledad, la miseria humana, el sufrimiento, la amargura emergente de las guerras mundiales. Necesitan expresar lo vivido traumáticamente por la humanidad. Manifiestan un deseo vehemente de cambiar la vida a través del encuentro con nuevas dimensiones, a partir de la *imaginación* con deseo de renovar los lenguajes artísticos. Defienden la libertad individual, el irracionalismo, el apasionamiento ».

Tout comme la DMT a pris comme point de départ l'expression du mouvement pour le canaliser vers la perspective thérapeutique, d'autres courants et personnages ont reçu, dans une certaine mesure, l'héritage de l'expressionnisme dans le champ de la création.

Nous revenons ici sur le cas de Pina Bausch, héritière —à sa manière— de cette tradition expressionniste à travers son maître Kurt Jooss. Comme nous l'avons mentionné dans la section précédente de ce travail, on sait, à travers les histoires des danseurs qui ont travaillé avec Bausch, qu'une ressource utilisée par la chorégraphe allemande était de leur lancer des « questions » auxquelles ils devaient répondre par des actions, soit avec le mouvement, soit avec la voix. Ces questions ont été utilisées comme déclencheurs créatifs. Quelques exemples de ces stimuli, comme en témoigne la chorégraphe et chercheuse Licia Morais, sont des énoncés simples et directs tels que : « Un geste typique de chacun [Um gesto típico de cada um] » ou « Vous apportez sécurité et protection [Você da segurança e proteção] » (Morais, 2010, p. 55) ; et d'autres semblent plus proches d'un *kōan zen*⁴⁴ : « Détruisez-vous [Destruir a si próprio] » ou « Quand vous ne pouvez plus penser, qu'en pensez-vous ? [Quando você não pode mais pensar, o que você pensa ?] » (Morais, 2010, pp.58 et 60). En tout cas, ce que Bausch a demandé à ses collaborateurs, c'est que leurs réponses n'étaient pas illustratives, qu'elles n'étaient pas des lieux communs (Morais, 2010, p. 23). De cette manière, la chorégraphe fait appel à l'exploration personnelle des danseurs, à l'expression non mécanisée d'eux-mêmes ; à la découverte et à la compréhension sensible de leur personne.

L'invitation continue : si vous avez un moment disponible et vous avez envie de bouger un peu, je vous invite à arrêter de lire un instant et à reprendre le texte sur lequel vous avez travaillé (maintenant converti en quelque chose que l'on pourrait appeler un « poème

⁴⁴ Les *kōans* sont des phrases courtes ou des anecdotes qu'un maître zen demande à ses apprentis de vérifier la progression de sa pratique et de la stimuler. Dans un premier temps, ces problèmes semblent n'avoir aucun sens et pour les résoudre il faut que l'apprenti mette de côté le rationnel et éveille son intuition pour dépasser le sens littéral de la phrase et découvrir la logique interne du *kōan* en question. Un exemple de ceci est la question : « Quel est le son d'une seule main applaudissant ? » (v. Diado L., John (2006). Assis avec Koans. Écrits essentiels sur l'introspection Zen Koan. Boston : Wisdom Publications).

visuel »). Regardez l'image que forment les mots, leur distribution dans cet espace bidimensionnel sur la feuille et la signification que tout cela a pour vous. Levez-vous, asseyez-vous ou choisissez une position confortable pour vous bouger. Faites l'expérimentation suivante : « Transférez », « déplacez », ce qui est sur la feuille de papier sur votre corps, dans un espace tridimensionnel. Essayez « évoquer » avec votre corps ce qui est écrit, essayez de ne pas l'illustrer. Comme dans les cas précédents, n'y réfléchissez pas trop, laissez votre intuition couler et votre corps en profiter.

Les participants à l'atelier choisissent un sujet qui sera leur guide et leur carte à jouer pendant les sessions. Nous appelons ce sujet « la porte » et ils le nomment avec un mot ou une phrase courte. Cette « porte » est atteinte après quelques exercices d'écriture automatique et de mouvement. Ce qui est recherché, c'est que ce thème reflète une inquiétude à propos de quelque chose que l'on veut dire, de quelque chose qu'on veut énoncer sur soi-même. En « bougeant » leur porte, en la « traversant » avec leur corps, l'inquiétude des participants est exposée aux autres et c'est là que commence la danse ; c'est là que les coïncidences émergent et que les individus se sentent accompagnés dans leurs vulnérabilités et leurs plaisirs, ils se sentent intégrés à une communauté qui travaille sur un projet créatif commun.

d. Écriture et mouvement

L'expérience d'écrire et de danser dans le même espace et dans le cadre du même processus de création fait que les produits résultants sont de nature hybride. Ce sont des danses imprégnées du sens des mots ; ce sont des textes qui ne sont pas complets sans la compagnie du mouvement.

Lorsqu'un texte est produit, on cherche à ce que le corps se sente à l'aise et avec la possibilité de bouger. On s'éloigne des postures habituelles de l'acte d'écrire (assis sur une chaise, avec la page sur une surface rigide) et on le fait au sol, allongé, pendant que l'on bouge, changeant de place, assis en cercle ; Nous écrivons sur de grandes feuilles de papier, avec des marqueurs de couleur, avec le matériel disposé dans l'espace pour que celui qui en a besoin, puisse changer de couleur ou prendre plus de feuilles. Parfois l'écriture alterne avec des moments de danse, bien qu'il n'y ait pas forcément de fil conducteur entre les activités.

Il est recherché qu'en changeant d'activité, il y ait un changement de perspective concernant le processus créatif et, surtout, concernant la perception de soi et des autres. De cette manière, les « portes » ou thèmes personnels deviennent un axe-objet observable depuis différents « lieux » et qui devient le point de départ des créations.

En créant divers matériaux à partir du thème personnel (qu'il s'agisse d'écrits, de danse, de vidéos, de dessins, etc.) et de leur interaction avec les thèmes des autres participants, le thème n'est pas seulement exploré dans le domaine artistique créatif mais, surtout, s'avère être un moyen de connaissance de soi et d'énonciation de soi. Avant même de définir le thème personnel, les activités ont des références autobiographiques (« qui suis-je aujourd'hui », par exemple) et cherchent le « miroir » avec un autre (ce qui se passe, par exemple, si j'entre dans l'espace personnel d'un autre ; si quelqu'un d'autre entre mon espace personnel). C'est pour cela que l'alternance entre mouvement et parole dans cette recherche met l'accent non sur les produits ou sur la nature du lien entre mouvement et écriture, mais sur la possibilité de s'auto-énoncer à travers les allers-retours entre danse et l'écriture, qui résulte de l'expérimentation de différentes manières de se regarder.

On pourrait dire que chaque activité est un « essai » sur le sujet personnel et que la manière de provoquer cet essai passe par des déclencheurs qui favorisent la création spontanée ; si le mouvement déclenche le mot ou vice versa. Dans l'intersection et l'alternance du mouvement et de l'écriture, on cherche à créer un champ de cohérence qui facilite la compréhension de quelque chose sur soi.

De plus, chaque activité est indépendante des autres, mais, en même temps, elle a la possibilité d'en déboucher une nouvelle si le produit de cette première activité est pris comme déclencheur d'un autre exercice (par exemple, la « porte », le sujet auquel chacun est arrivé d'une série d'exercices d'écriture et de mouvement, dans une autre séance il devient un élément pour construire une vidéo-danse).

J'envisage alors l'Atelier de Danse et écriture comme une machinerie artisanale dont les pièces-dispositif fonctionnent en elles-mêmes de manière autonome mais qui peuvent former des engrenages avec d'autres pièces et amorcer un nouveau processus créatif au sein du grand processus qu'est l'atelier. Aussi, le voyage sinueux que nous entreprenons au cours des

séances, les hauts et les bas entre les différentes activités, le remaniement des matériaux, les produits qui découlent les uns des autres, les possibilités ouvertes qu'ont les exercices, toute la multiplicité qui se déroule au cours de l'atelier trouve résonance avec la conception du rhizome de Gilles Deleuze et Félix Guattari (qui sera explicité vers la fin de ce travail).

Si nous quittons un instant l'approche expérientielle et retournons à notre cerveau qui danse et écrit, à partir des travaux neuroscientifiques que nous avons précédemment exposés, nous pouvons déduire et essayer de comprendre ce qui se passe si nous alternons mouvement et écriture.

Tout d'abord l'immédiat : le cerveau est oxygéné grâce au mouvement et permet une pensée plus fluide. On sait que certains écrivains et philosophes ont alterné leurs élaborations théoriques ou littéraires avec l'acte de marcher. C'est aussi le cas de certains scientifiques. On ne peut pas savoir dans quelle mesure bouger le corps était aussi une manière de « déplacer » leur pensée ou si la marche leur permettait de reposer leurs élaborations mentales plus rigoureuses. Ce qui est soutenu par la science, c'est le sentiment de bien-être causé par les substances qui sont libérées et l'amélioration de l'oxygénation lorsque nous bougeons. Lors des ateliers de danse et écriture, l'activité de mouvement n'est pas une manière de lâcher les élaborations scripturaires, mais plutôt l'alternance entre les deux activités, forme la même et constante élaboration créative.

Deuxièmement, nous pouvons mesurer la complexité des élaborations cognitives qui résultent du « croisement » des processus cérébraux qu'impliquent la danse et l'écriture et nous pouvons imaginer comment certains pourraient nourrir les autres. Par exemple, comment s'accompagnent la proprioception et la capacité visuospatiale lorsqu'un poème visuel conduit à la rencontre émouvante avec un partenaire au rythme d'un tango, ou comment l'intéroception qui est en jeu lors d'un exercice d'écriture automatique continue d'imprégner la danse individuelle qui suit.

Comment aussi la capacité de convertir des phonèmes en graphèmes est transférée à une capacité de convertir le sens des mots en une danse collective. Comment les danses et les textes collectifs impliquent une grande capacité d'empathie, de coopération et de création de liens. Et comment, à la fois en mouvement et en écriture, avec le balancement entre motricité

fine et motricité globale, la mémoire de nous-mêmes et du monde dans lequel nous habitons danse.

Partie II. L'Atelier Danse et Écriture

L'Atelier au Foro Elefante

Au cœur de cette recherche se trouvent les Ateliers de Danse et écriture que j'ai animés et qui ont servi d'espaces d'expérimentation et de réflexion, tant pour les participants que pour mon propre travail. C'est au cours de ces séances que s'est opérée « l'alchimie » ; où j'ai vu mes intuitions s'enrichir et où est né le réel besoin de les approfondir.

Cette section est consacrée à la réflexion et à l'analyse théorique de certains aspects dérivés de la mise en œuvre des ateliers. Les sujets que je développe ci-dessous étaient latents dans chacun des ateliers que j'ai donnés et font partie de mes premiers intérêts et intuitions, même sans avoir été appelé dès le départ avec les noms que j'utilise désormais. Ces thèmes sont présents dans tous les travaux réalisés et tournent autour de la connaissance de soi, la reconnaissance de sa propre voix capable d'être expressive, la rencontre de l'autre comme nécessaire dans ces processus, la confiance apportée par une communauté. De plus, il m'a semblé important de réaliser à quel point les ressources techniques utilisées dans l'atelier, tant en mouvement qu'en écriture, sont centrales et contribuent directement à matérialiser et concrétiser les aspirations les plus abstraites de cette recherche.

D'un autre côté, tout ce qui précède a été inséré dès le début dans un environnement qui fait que les participants se sentent précieux et courageux ; une atmosphère qui invite à jouer sans trop y penser, laissant ainsi émerger le « je » le plus spontané.

De cette façon, les thématiques développées dans cette section cherchent à préciser comment la pratique des ateliers a dialogué avec les questions que j'ai posées à différents moments de la recherche : en quoi le mouvement du corps et la production de l'écrit peuvent favoriser un flux spontané de pensée et d'expression, indépendamment des connaissances techniques de ces disciplines. De plus, la place de l'autre, du groupe, comme interlocuteur et promoteur d'énonciations personnelles est valorisée. Ces questions mises en pratique sont traversées par des éléments opérationnels tels que le jeu, la métaphore, la dramaturgie, l'usage du langage audiovisuel, et par des positions philosophiques telles que l'éthique du *care*, le

processus d'individuation, la dimension esthétique, éthique et politique des pratiques amateurs.

J'ai pris comme référence concrète l'Atelier de Danse et d'écriture organisé en 2019 à Mexico. Il est à noter qu'à ce jour (septembre 2022), 5 ateliers de danse et écriture ont été donnés dans des contextes divers, de durées différentes et avec des populations variées ; cependant, l'essence et les objectifs de tous ont été les mêmes. Chaque expérience a considérablement enrichi mes découvertes et a été l'occasion de tester la conception et la portée de l'atelier.

Concernant l'émission de l'atelier qui nous concerne (en Annexe 1 je donne un compte rendu détaillé des quatre autres ateliers), elle a eu lieu dans un chapiteau installé dans le Centre d'Arts et Métiers (CAO, pour son sigle en espagnol) « Tiempo Nuevo » au sud de Mexico. Ceux qui dirigent et administrent ce lieu sont les membres de la compagnie Cempoa Teatro ; en particulier, Abraham Rojas et Maleny García. Le Foro Elefante abrite des ateliers d'arts scéniques et est également un espace de présentation publique de divers spectacles. J'ai pensé qu'il était pertinent de proposer l'Atelier de Danse et écriture sur ce site car il y a des membres de la communauté, pour la plupart des voisins de « Tiempo Nuevo », qui viennent régulièrement pour suivre différents ateliers et réaliser des mises en scène. De plus, depuis que j'ai présenté ma proposition, j'ai eu le plein soutien de ses coordinateurs.

L'appel a été lancé par Cempoa Teatro à partir de ses réseaux sociaux et de manière personnelle avec la communauté qui assiste au forum. Enfin, le groupe constitué était hétérogène : deux hommes et quatorze femmes entre 22 et 51 ans⁴⁵. La plupart ont un métier ou une profession autre que la danse. C'est l'enthousiasme pour la création et le mouvement et, surtout, la curiosité de savoir comment la danse peut cohabiter avec l'écriture, qui représente le point de rencontre entre les participants. L'atelier a été donné gratuitement entre

⁴⁵ Le nombre de participants a fluctué entre 20 (dans la deuxième session) et 7 (la dernière session) ; cependant, les seize personnes que je mentionne étaient les plus constantes. Ceux qui ont manqué les séances l'ont fait pour des raisons de santé, car ils avaient d'autres engagements et certains d'entre eux n'y assistaient tout simplement plus.

le 24 février et le 5 mai 2019 ; nous nous réunissons dix dimanches de 10h00 à 13h00. Cette émission a été la plus longue et la plus systématique puisqu'elle a été conçue dès l'origine comme le laboratoire de cette recherche.

Je relie chacune des sessions que nous avons eues dans l'atelier à un thème. Dans certains cas, la thématique est développée en prenant comme référence plus d'une session. Dans les sections suivantes, nous examinerons de plus près les pièces des dispositifs qui composent l'atelier afin de révéler les mécanismes qui le font démarrer.



Image 1. Le Foro Elefante à Tiempo Nuevo. Fichier personnel.

1. Les axes théoriques de la pratique

a. Jeu et métaphore pour commencer

Le jeu et la métaphore en tant que principes de création ont régi les ateliers de danse et écriture depuis leurs débuts et dans cette section j'explique comment ils sont abordés dans le contexte de mon travail. Pour aborder la question du jeu, je développe l'idée du « cercle magique », qui est liée à la création d'un espace sécurisant pour l'auto-énonciation. En ce qui concerne la métaphore, je me réfère à son étymologie et raconte mes premières observations de son utilisation sur scène ainsi que ma proposition de fonctionnement au sein des ateliers. Plus tard, j'expose tant le jeu que la métaphore comme faisant partie d'un même mécanisme qui vise à provoquer l'action.

Cercle magique

C'est la première séance. Les participants commencent à arriver au Foro Elefante ; ils laissent leurs affaires, certains discutent entre eux. Un environnement calme prévaut et l'attitude de ceux qui arrivent est prudente et amicale. Je décide qu'avant de parler, nous allons bouger le corps. Alors, pour commencer, je salue les participants et les invite à former un cercle. Je dirige un automassage⁴⁶ avec pour consigne que chacun établisse une relation consciente avec son corps. C'est la première activité de tout le voyage que représente l'atelier ; c'est un exercice qui implique le mouvement individuellement mais on reste ensemble dans le cercle. Après le court massage, nous nous sommes assis dans le même cercle et nous nous sommes présentés : chacun mentionne ce qu'il fait et quelles sont ses attentes par rapport à l'atelier ; pourquoi il a décidé de le suivre.

Le cercle que nous formons est la métaphore de ce que je veux que l'atelier soit : un « cercle magique », un espace hors du quotidien dans lequel il est possible de se permettre

⁴⁶ J'ai appris cet automassage dans un cours de théâtre avec l'enseignante María Sandoval (2008) et l'ai réaffirmé plus tard dans un atelier sur les pratiques taoïstes. Le principe du massage est de stimuler les canaux énergétiques décrits dans la médecine traditionnelle chinoise par de légers tapotements sur différentes parties du corps.

d'être quelque chose de plus que ce que l'on pense être : « Dans la sphère du jeu, les lois et les coutumes de la vie ordinaire n'ont aucune validité. Nous 'sommes' autre chose et 'nous faisons des autres choses' », dit Johan Huizinga (2007, p. 26), qui a consacré plusieurs années de sa vie à délimiter les caractéristiques du jeu et à le rendre reconnaissable parmi d'autres pratiques humaines. Pour Huizinga, les jeux sont « des mondes temporaires à l'intérieur du monde habituel, qui servent à l'exécution d'une action qui se consomme en elle-même » (2007, p.21).

En principe, un « cercle magique » est un espace marqué au sol dans certains rituels et ceux qui sont à l'intérieur sont protégés de l'extérieur. Ceci dans les études sur le jeu se traduit par l'espace dans lequel il se déroule : « un espace fini avec des possibilités infinies. » (Salen et Zimmerman, 2006, p.76). C'est un lieu qui donne la sécurité à ceux qui interagissent en son sein ; en quelque sorte, il les isole du monde extérieur et permet au jeu d'être régi par sa propre logique ; l'encadre et dessine ses frontières. C'est cet espace qui donne aux joueurs la certitude que, quoi qu'il arrive, ils se trouvent à l'intérieur du jeu⁴⁷.

Que signifie être à l'intérieur du jeu, dans le cercle magique ? La première chose est qu'un espace s'ouvre dans lequel se dilue l'une de nos peurs les plus humaines : la peur de faire des erreurs. Selon la convention du jeu, l'erreur devient une partie du jeu ou, dans d'autres cas, elle ne se produit pas. Dans un jeu qui implique de gagner ou de perdre, comme les échecs, par exemple, les décisions qui sont prises peuvent ou non être correctes et une erreur peut entraîner la perte de la partie. Cependant, à moins que les joueurs ne se retrouvent dans une situation bien particulière, cela n'aura pas de graves répercussions sur la vie de celui qui a perdu. Dans d'autres types de jeux, la possibilité de gagner ou de perdre quelque chose n'est pas implicite, seulement la disposition ludique d'être à l'intérieur.

⁴⁷ Johan Huizinga a évoqué dans son ouvrage *Homo ludens* l'idée du cercle magique comme territoire ludique : « Le stade, la table de jeu, le cercle magique, le temple, la scène, l'écran, la salle d'audience, sont tous d'entre eux, par la forme et la fonction, les terrains ou lieux de jeu ; c'est-à-dire une terre consacrée, domaine saint, clôturé, séparé, dans lequel certaines règles régissent » (Huizinga, 2007, p. 21). De leur côté, Katie Salen et Eric Zimmerman ont puisé dans la métaphore du cercle magique pour développer leurs travaux, notamment sur la conception de jeux vidéo (Salen et Zimmerman, 2006).

En effet, pour Stephen Nachmanovitch (2013), musicien d'improvisation américain, une partie d'échecs ne serait pas un jeu puisque « [l]e jeu est intrinsèquement satisfaisant. Il n'est conditionné par rien. Le jeu, la créativité, l'art, la spontanéité, toutes ces expériences sont leur propre récompense, et elles sont bloquées lorsque nous agissons pour une récompense ou une punition, ou pour une perte ou un gain » (Nachmanovitch, 2013, p. 63). Pour Nachmanovitch, l'attitude ludique est ce qui sous-tend tous les jeux, à la fois au sein des espaces pour cela (comme une *jam session* dans le contexte du jazz, par exemple) et dans la manière d'affronter les événements de la vie commune. Cependant, cet auteur souligne également que le jeu est quelque chose de différent du comportement quotidien ; il l'appelle « espace de jeu » et l'encadre dans un « contexte spécial », qui se distingue du « contexte normal ».

En tout cas, c'est dans l'esprit des jeux qui n'impliquent ni récompenses ni punitions que j'encadre les activités de l'Atelier « Danse et écriture ». Un aspect qui m'occupe lorsque je planifie et anime un atelier est de créer les conditions nécessaires pour que les participants se sentent invités à adopter une attitude ludique : « sans joueurs consentants, le jeu est un système formel en attente d'être habité, comme une partition en attente à jouer. Cette notion peut être étendue pour dire que le jeu est un type de « contrat social » (Salen et Zimmerman, 2006, p.77). Tout au long des sessions, il n'y aura pas d'actions qui nous feront gagner ou perdre quelque chose, mais cette volonté de jouer sera nécessaire pour une activité créative. En substance, tout travail créatif implique la conscience de jouer afin d'avoir la confiance nécessaire pour prendre certains risques. Au pire, l'erreur devient quelque chose de « supportable » et, au mieux, une occasion de se laisser surprendre par l'inattendu et de créer à partir de celui-ci.

« N'ayez pas peur des erreurs, il n'y en a pas » est une phrase attribuée au trompettiste américain Miles Davis (Nachmanovitch, 2013). Considérer quelque chose comme une « erreur » implique d'avoir un jugement *a priori* sur ce qu'il devrait être et ce qu'il n'est pas. Ce qui se passe souvent dans la formation professionnelle en danse : Il existe un idéal technique que les danseurs s'efforcent d'atteindre et subissent la frustration de voir leur corps ou leurs mouvements ne pas correspondre à ce moule parfait. Si nous parvenons un instant à perdre de vue « ce qui devrait être », nous pourrions voir et explorer ce qui « est », ce qui « est en train d'être » avec tout son potentiel.

La sérendipité est une amie de l'erreur en tant qu'opportunité : le fait de trouver par hasard quelque chose qu'on ne cherchait pas et qui a de la valeur pour ceux qui le trouvent. Pour être les bénéficiaires de ces heureuses coïncidences, on a besoin de deux choses : être attentif et disposé pour agir. Pour l'attention, le mieux sera de se situer dans le temps et l'espace présents. Consacrez ce moment à « ce qui est et est en train d'être ». Pour la disposition, il faudra rester curieux et enjoué comme exercice d'attitude vitale.

Pour atterrir dans l'instant présent, je propose un exercice aux participants : il s'agit de se demander qui nous sommes à cet instant précis en fuyant ce que nous savons déjà que nous sommes et en prêtant attention à qui nous sommes à ce moment. Je prétends que les réponses sont malléables, sans raideur, et pour cela j'ai l'intuition que la meilleure chose est que les réponses viennent d'un corps qui bouge, qui s'oxygène et qui jouit. Je mets de la musique et demande aux participants de laisser le son les déplacer. Ce faisant, ils peuvent « chasser » leurs réponses. A chaque fois une réponse possible à la question « Qui suis-je aujourd'hui à ce moment précis ? » vient à l'esprit, les participants écrivent l'idée sur une feuille de papier⁴⁸.

Quant à la volonté de jouer, j'essaie de la promouvoir à partir de la répétition constante que l'erreur n'est pas possible ; que quoi qu'il arrive, tout est expérimentation. Une fois la peur de se tromper écartée, la disposition enjouée apparaît sans réserve. Pour cela, il faut aussi que ceux qui participent se sentent accueillis et pris en charge car, finalement, ce qu'ils exposent aux autres —souvent inconnu— est quelque chose de très personnel⁴⁹.

Avec l'activité « Qui suis-je en ce moment ? » l'alchimie de l'atelier commence. Ce qui suivra sera une production, une combinaison et une synthèse constantes de matériaux faits de mouvement et de lettres. Nous poursuivons l'idée de nous transformer à travers nos créations. S'ouvrir aux coïncidences que nous apporte la conscience de qui nous sommes et de qui nous sommes avec l'autre et, à partir de là, nous nous énoncer.

⁴⁸ J'ai détaillé cet exercice dans la première partie de la thèse, dans la section « Écriture et danse ».

⁴⁹ J'aborderai l'aspect du souci de l'autre dans un sujet ultérieur.

La métaphore comme mécanisme

Sans être philologue, je m'intéresse, presque comme un passe-temps, aux histoires qui se cachent derrière un mot ou une expression. Je trouve dans ces histoires plusieurs fils de sens et cela me procure une certaine certitude et du plaisir. Je pense que c'est une autre des nombreuses façons de comprendre qui nous sommes et pourquoi. Une manière de visiter les origines de la langue qui façonne notre pensée et nos actions.

La métaphore n'a pas échappé à ma curiosité. La première fois que j'ai imaginé et esquissé un atelier de danse et d'écriture, c'était en 2017 pour participer à un festival de danse à La Havane, Cuba. En fin de compte, je n'ai pas fait ce voyage ni donné cet atelier, mais une graine a été semée qui continue de se développer et de grandir. Dès cette première ébauche de planification, l'idée de travailler sur la métaphore est apparue pour des raisons que j'expliquerai un peu plus tard. Pour commencer, j'ai cherché l'étymologie du mot et je peux dire, sans exagération, que cela m'a révélé le chemin qu'il faudrait suivre pour le développement de l'atelier.

Métaphore : Du grec *meta* qui signifie « au-delà » et *pherein* qui se traduit par « transfert » ; « aller au-delà ». Et puis, sur la même page d'étymologie que j'ai consultée⁵⁰, il est mentionné comme un fait curieux qu'à Athènes les bus sont nommés comme une « métaphore » car ils ont pour fonction d'emmener les gens au-delà du lieu d'où ils partent : « par quoi [les bus] transportent leurs passagers d'ici à là dans un voyage plus que métaphorique », est mentionné dans le dictionnaire étymologique.

Que veut dire « un voyage plus que métaphorique » ? : Un voyage *littéral* !

Le premier travail de Pina Bausch que j'ai vu était *Kontakthof avec des dames et messieurs au-dessus de 65 ans*. Je l'ai vu dans une vidéo qu'une camarade de classe m'a prêtée lorsque j'étudiais le théâtre à l'Université Nationale Autonome du Mexique. Je n'avais jamais rien vu de tel, je ne connaissais pas la « danse-théâtre » jusque-là, et j'étais fascinée. Plus tard,

⁵⁰ <http://etimologias.dechile.net/?meta.fora>.

j'ai vu ce travail plusieurs fois et j'ai eu un compte rendu précis des actions qui se déroulaient à la minute près. J'ai divisé les trois heures de la pièce pour l'analyser dans le cadre de mon mémoire de licence. J'ai également reçu autant d'œuvres et de documentaires que possible de la chorégraphe allemande —cette tâche manquerait de crédit de nos jours mais, au début du 21^e siècle, l'utilisation d'Internet n'était pas aussi populaire au Mexique⁵¹ et, à l'époque, pour moi c'était impensable de pouvoir regarder une pièce de Bausch en *live*—. J'ai regardé les vidéos que je chérissais plusieurs fois et il y avait quelque chose que je ne comprenais pas bien : comment cette créatrice a-t-elle fait pour construire ces scènes ? Je pariais sur l'idée que sa stratégie était de rendre les métaphores littérales.

Comme expérience pour jouer avec l'idée de « littéraliser » les métaphores, j'aborde une scène de *Kontakthof avec des dames et messieurs au-dessus de 65 ans*. Ce que j'en ai fait, c'est une description⁵² et, plus tard, j'ai décomposé cette description en une liste qui complète l'expression « La mort est... ». Bien sûr, il s'agit de mon interprétation quand je dis que cette scène parle de la mort, mais faire cet exercice m'a permis d'entrevoir comment la « littéralisation » d'une métaphore pourrait s'opérer sur la scène.

⁵¹ À titre d'exemple, en 2005, l'année où j'ai commencé mes études de licence, Google vient de démarrer ses activités au Mexique.

⁵² La description a été faite dans l'article « Réflexions sur la rhétorique du corps dans un ouvrage de Pina Bausch » publié en 2010 : « Pour parler de la finitude du corps je vais décrire quelques scènes qui, à mon avis, représentent une métaphore du 'plus jamais'. [...] Vers la fin de la pièce, dans la deuxième partie, une femme vêtue de noir, presque sans bouger, émet un son semblable à celui d'un oiseau qui en appelle un autre. La scène vide et sombre. Peu à peu, les hommes et les femmes, également vêtus de noir, entrent, comme dans un rite funéraire. Ils prennent place sur scène. L'éclairage change : un contre-jour agrémenté la scène. Pendant que la femme du début continue de faire le son, les autres, debout, baissent la tête et le torse comme s'ils s'endormaient. Ensuite, ils vont au sol et, assis, répètent l'action. Quelques instants plus tard, ils commencent à s'asseoir et à danser les uns avec les autres, lentement, s'étreignant pendant qu'ils dansent. Un homme apparaît avec un appareil photo instantané qui prend des photos des couples, comme s'ils étaient à un événement social. À un moment donné, la femme qui a été poursuivie par l'homme qui portait la souris, enlève sa robe noire et se retrouve dans une chemise de nuit couleur pêche. L'homme s'approche avec la souris pour lui faire peur, mais elle ne réagit pas ; Il essaie plusieurs fois mais elle va juste d'un côté à l'autre de la scène en marchant distraitement. Pendant ce temps, les autres ont quitté la scène. La femme marche vers l'avant, les hommes entrent et la touchent, la caressent, l'embrassent, la portent, lui enlèvent sa chaussure, l'emmènent au sol, la secouent, la tirent, mais tout est inutile, elle ne réagit pas, il semble ne plus l'être » (Ruiz, 2010, pp. 39-40). Pour ce travail, j'ai déconstruit la citation dans la liste d'images montrée.

La mort est...

- Une femme vêtue de noir qui, presque sans bouger, émet un son semblable à celui d'un oiseau qui en appelle un autre.
- Une scène vide et sombre.
- Un groupe d'hommes et de femmes vêtus de noir qui entrent en scène comme dans un rite funéraire et prennent place.
- Un contre-jour.
- Une femme qui émet le son d'un oiseau tandis que les autres, debout, baissent la tête et le torse.
- S'endormir debout jusqu'à rester assis par terre.
- Dansez les uns avec les autres, lentement, en se prenant dans les bras.
- Ne soyez pas effrayé par ce qui faisait peur.
- Allez d'un endroit à un autre en marchant absent.
- Une femme qui est touchée, caressée, embrassée, portée, dénudée d'une chaussure, portée au sol, secouée, tirée, mais tout est inutile, elle ne réagit pas, elle semble partie.

Très probablement, Bausch n'a pas suivi cette voie créative, cela a été seulement mon propre essai pour comprendre. Cependant, plus tard j'ai découvert que mes intuitions n'étaient pas si éloignées de ce qu'étaient les processus créatifs avec la chorégraphe. Lors d'un séminaire en 2018 avec Irma Fuentes (pédagogue et chercheuse en arts) et Licia Morais (chorégraphe et ancienne danseuse du Wuppertal Tanztheater), Licia nous a raconté son expérience avec Bausch et nous avons répété quelques exercices pour créer des scènes à partir de certaines idées ou prémisses décidées collectivement. Morais a insisté sur le principe « ne pas illustrer ». Et pour ne pas illustrer quelque chose, il faut un processus préalable à

l'action : chercher une métaphore ; quelque chose qui relie ce que nous voulons dire à la façon dont nous le faisons.

Dans la scène de *Kontakthof* que j'ai citée ci-dessus, l'immédiat aurait été de montrer quelqu'un en train de mourir (si on accepte, seulement pour cet exercice, que la mort est le thème de la scène). Cependant, la mort est décomposée en une série d'images qui, une fois pensées ainsi, sont « littérialisées » dans l'action. Cette « littérialisation » se produit après le processus qui implique la présence d'une métaphore et non avant. Mais à quoi ressemble ce processus ?

Si l'on remonte à l'origine du mot « métaphore », on voit qu'il s'agit d'une ressource dynamique : « Quand on dit que tel ou tel mot est une métaphore, on déplace en fait le nom, puisque la métaphore n'est pas le mot lui-même, mais le déplacement du mot. La métaphore est une action, pas un résultat ou un instrument de celle-ci » (etymologies.dechile.net). C'est dans ce *déplacement* que je trouve l'espace pour agir.

J'ai imaginé un exercice qui, d'une part, rendait le sens de la métaphore littéral et, d'autre part, impliquait l'action du corps dans l'espace. Cela a conduit à ce qui suit : une fois que nous avons parlé de l'étymologie du mot, je leur demande de prendre un partenaire et de l'emmener d'un point A à un point B en profitant de ce déplacement pour faire connaissance ; c'est-à-dire que ces petits voyages servent aussi à commencer à se connaître et à se sentir en confiance.

C'était le premier exercice collectif qui impliquait le mouvement que nous avons fait lors de l'atelier au Foro Elefante. Au fur et à mesure que l'exercice avançait, je leur ai demandé de trouver différentes façons de se déplacer ; ils pouvaient varier les parties du corps avec lesquelles ils étaient en contact l'un avec l'autre, les niveaux, la vitesse, etc. Il est arrivé un moment où il n'était plus très clair qui portait et qui était porté ; même d'autres couples se sont joints et ont formé des groupes qui se sont déplacés d'un endroit à un autre à travers l'espace, ensemble, alternant spontanément le rôle de porter et d'être porté. C'est là que le jeu a commencé.



Image 1. Activité « Transférer quelqu'un d'un point à l'autre de la salle » lors de la séance 1 de l'atelier. Foro Elefante, Mexico, 2019. Photographie : Foro Elefante, Compagnie de théâtre Cempoa.

Ainsi, dans le cadre de l'Atelier de danse et d'écriture, la métaphore n'est pas une ressource de discours pour exprimer une idée, mais plutôt une machine qui s'active par l'action du corps et qui implique un déplacement. Dans le cas de l'exercice décrit ci-dessus, le déplacement était littéral ; cependant, dans les exercices ultérieurs, les déplacements seront effectués entre les mots et le mouvement.

Quand on part d'un texte pour créer du mouvement, ce que l'on cherche n'est pas sa traduction dans le corps, mais le déplacement qui cherche à aller plus loin. De même, lorsque le mouvement est la porte d'entrée de l'écriture, ce que nous voulons, c'est mobiliser le corps-esprit pour que les mots qui apparaissent après le mouvement —ou avec lui— ne soient pas des tentatives de verbaliser ou d'illustrer ce qui se passe, mais ce sont des prolongements du mouvement qui se déplace et se développe vers d'autres possibilités.

Pour George Lakoff et Mark Johnson (1986), la métaphore est le mécanisme que nous utilisons pour comprendre le monde à partir de notre expérience physique quotidienne. Notre système conceptuel, à la fois le langage et la pensée qui le soutient, est ancré dans notre expérience corporelle. Par exemple, ce qui est en haut est « heureux », ce qui est en bas est « triste » (1986, p.51). Les idées et les études de Lakoff et Johnson sont désormais également soutenues par les neurosciences qui ont prouvé que la posture de notre corps influence la chimie du cerveau et, par conséquent, notre état d'esprit. Ainsi, une posture « ouverte » nous mettra de meilleure humeur qu'une autre « fermée » ou voûtée (Castellanos, 2019). Selon cette ligne d'idées, l'expérience corporelle, le langage, le système de pensée et nos actions sont irrémédiablement liés.

Par conséquent, en déplaçant les images avec le corps en action, la pensée bouge également. Quand quelqu'un ne sait pas quoi faire pendant une activité, je l'invite à se déplacer dans la salle et à changer de place ; « regarder d'un autre endroit », littéralement et métaphoriquement.

Une fois que nous sommes dans le domaine du jeu et des métaphores, nous allons maintenant nous pencher sur les implications éthiques de la création en collectivité.

b. Individuation et éthique du *care*. La rencontre avec les autres

Je n'existe pas sans toi et tu n'existes pas sans moi.
Par conséquent, toi et moi, nous existons à partir de se relier,
nous existons à partir du « nous ».
(Alonso Monroy, *In lak'ech*)

Axe éthique et pédagogique

Que signifie être reconnu par une autre personne ? Quels processus facilitent les espaces dans lesquels une personne se sent valorisée et accueillie ? Quelle place ont les animatrices et animateurs dans la création d'environnements qui valorisent les qualités individuelles et qui, en même temps, aident à construire un groupe, le sentiment d'un « nous » ? Cette section s'attache à souligner la ligne éthique de cette recherche et, surtout, à décrire comment, à partir

des pratiques corporelles et scripturaires, il est possible d'atteindre les idéaux éthiques et pédagogiques désirés.

Nous rappelons ici les fondements pédagogiques et éthiques sur lesquels s'appuie cette recherche et, bien sûr, les ateliers que nous enseignons. D'une part, les approches de l'éducateur Paulo Freire, pour qui « la valeur et l'objectif principal de l'éducation est la transformation d'un monde inégal et injuste en un monde éthique et profondément solidaire » (Verdeja, 2019). D'autre part, les réflexions du philosophe Bernard Stiegler, qui voit dans l'amour-propre, le « narcissisme primordial », le principe de construire et de grandir aux côtés des autres dans un processus d'individuation où se reconnaît un « je » qui rejoint un autre « je » pour concevoir un « nous » (Stiegler, 2003). De la même façon, l'éthique du *care*, développée par la psychologue Jean Tronto, imprègne l'ensemble de notre pratique. Tronto voit dans le soin le moyen de contrer la détérioration des relations du système politique, social et économique promue par le néolibéralisme et assure que les êtres humains sont essentiellement des *homines curans* (*caring people*) (Tronto, 2017, p. 28).

Dans un contexte où l'économie repose sur la croissance des marchés des grandes entreprises, pour lesquelles nous sommes tous des consommateurs potentiels sans visage, mais avec un profil spécifique qui peut être inondé de publicité et dans lequel les logiques économiques sont basées sur l'impersonnel, il y a des initiatives et des points de vue qui récupèrent et favorisent la sensibilité, la reconnaissance de soi et de l'autre. Freire, Stiegler et Tronto sauvent la valeur de la personne en soi et des liens humains et les placent au centre de leurs réflexions. Ils voient dans le souci de l'autre, dans la reconnaissance mutuelle de notre valeur intrinsèque, la clé pour influencer le monde. Notre pari va dans le même sens.

Dans notre cas, les processus créatifs de l'Atelier de Danse et écriture sont fortement axés sur le collectif, car nous sommes intéressés à promouvoir les relations interpersonnelles comme une opportunité de découverte de soi et de croissance mutuelle. Conformément à cette intention, nous essayons de favoriser que les participants trouvent un espace respectueux et soigneux dans lequel ils peuvent exposer leurs vulnérabilités qui, souvent, se reflètent dans les matériaux créatifs qu'ils produisent ; tant dans leurs danses que dans leurs

textes. De plus, lors des séances il y a toujours un moment de dialogue pour partager volontairement l'expérience vécue.

À ce stade, il est important de noter que le groupe avec lequel j'ai travaillé était composé à la fois de personnes qui se connaissaient déjà et de personnes qui venaient au Foro Elefante pour la première fois et ne connaissaient personne auparavant. De plus, certaines personnes avaient déjà suivi des cours ou des ateliers dans certaines disciplines corporelles mais, pour d'autres, c'était la première fois qu'elles le faisaient. Selon cela, il était important de construire des exercices qui permettaient de prendre confiance petit à petit en l'autre. Par conséquent, la manière d'aborder les exercices, de donner les instructions, était centrale.

Dans l'entretien que j'ai mené avec Arlette, l'une des participantes, elle a déclaré à propos de son expérience au sein de l'Atelier de Danse et écriture :

Je pense que nous y percevions tous un environnement dans lequel nous nous sentions libres de nous exprimer sans crainte de « oh, c'est ça... ». En d'autres termes, oui, sans être gêné. Parce que vous savez que l'autre personne était aussi vulnérable, pour ainsi dire, et aussi sincère que vous. Et que, peut-être, cette peur serait ôtée parce que vous saviez que nous étions liés d'une certaine manière et qu'il n'y aurait pas de manque de respect. Peut-être que tout le monde n'allait pas vous comprendre à cent pour cent, ou quoi que ce soit, mais ils allaient essayer de faire attention à vous et de se connecter avec ce que vous essayiez de projeter. Tes conseils et ton traitement ont également favorisé cette confiance. Je crois que la façon dont tu nous conduisais, eh bien, nous a fait acquérir précisément cette confiance pour nous sentir libres et sincères en tant que groupe. (Entretien du 25 avril 2020. Annexe 3).

Exercices pour se retrouver

C'est la deuxième session et les participants arrivent au Foro Elefante. Je leur souhaite la bienvenue et leur indique qu'ils auront quelques instants pour se bouger à leur guise, il suffit de se laisser porter par la musique. C'est le moment de se reconnaître et d'entrer dans le

« cercle magique » de l'atelier. Après cette reconnaissance individuelle, nous nous livrons au travail corporel avec les autres.

Nous avons répété l'auto-massage que nous avons pratiqué lors de la première séance, mais cette fois en groupe de trois personnes. Une personne reçoit le massage et les deux autres s'en chargent. Ce contact physique implique d'accorder l'autorisation aux partenaires d'effectuer le massage sur notre corps et, aussi, nécessite une disposition totalement respectueuse à approcher le corps de l'autre, qui est réceptif et vulnérable⁵³. Pour ceux d'entre nous qui se consacrent à une discipline corporelle, cet exercice n'est peut-être pas extraordinaire, mais pour ceux qui n'y sont pas habitués, un processus soigneux est nécessaire afin que le contact direct avec d'autres corps ne soit pas une expérience désagréable mais une rencontre qui peut révéler quelque chose ou une expérience qui renvoie au sentiment d'être accompagné et respecté : « [...] le toucher, par sa fonction de mise en relation directe avec l'autre et son corps, est un lieu d'expérience idéal pour comprendre la forme de perception réciproque d'états internes reconstruit par les deux protagonistes » (Austry et Berger, 2014, p. 2).

Dans un article où ils entremêlent leur position philosophique avec leurs pratiques de fasciathérapie et de somatopsychopédagogie, les auteurs Didier Austry et Ève Berger mettent en évidence la construction de l'empathie par le toucher et considèrent ce dernier comme « un canal empathique complet et spécifique avec des objectifs différents : comme un acte de soin et/ou d'accompagnement, comme lieu de résonance intime et comme source de connaissances spécifiques inhérentes à ce mode de relation » (Austry et Berger, 2014, p. 2). Pour notre part,

⁵³ Lors d'un précédent atelier (février-mars 2018), qui ne s'adressait qu'aux femmes, un dialogue s'était ouvert autour des permissions que nous accordons au toucher. Certains d'entre eux étaient plus ouvertes aux exercices de contact physique ; je me souviens surtout d'une participante qui se consacrait au théâtre et qui disait que pour elle il n'y avait pas de différence entre être touchée dans une partie ou une autre du corps pourvu que ce soit avec respect. D'un autre côté, d'autres femmes ont mentionné qu'elles n'étaient pas habituées au contact physique avec des étrangers et qu'elles trouvaient une différence sensitive abyssale entre le fait d'être touché sur une partie du corps ou sur une autre. Cette fois-là, nous avons fait une carte de nos corps à travers laquelle nous nous reconnaissons ainsi que d'autres femmes. J'ai trouvé très précieux de cette expérience que les participantes s'expriment ouvertement sur le sujet.

danser avec l'autre implique un contact qui apporte confiance et soutien aux personnes impliquées.

La confiance et le respect au sein de l'atelier commencent à se construire dès les activités de la première séance où un dialogue ouvert et respectueux est recherché. Au fur et à mesure que le contact physique devient plus direct, je rappelle aux participants qu'à tout moment ils peuvent communiquer ouvertement leurs sentiments et qu'en même temps, il est important qu'ils soient réceptifs aux permissions que l'autre leur accorde ou non. D'autre part, le contact physique s'inscrit dans une activité avec un objectif précis, comme construire une danse ou expérimenter la sensation d'appartenance au groupe, donc à tout moment je mentionne les finalités de chaque activité afin que les participants et moi allions dans le même sens.

L'intention des Ateliers de Danse et écriture était, comme je l'ai mentionné à plusieurs reprises, est d'ouvrir un espace d'expression et d'auto-connaissance ; un espace de découvertes significatifs. Cet objectif ne pourrait être atteint sans l'accompagnement d'un groupe ; sans le sentiment d'appartenance et de connexion avec une communauté qui nous accueille. Pour Bernard Stiegler, l'individuation des personnes consiste en l'amour et la reconnaissance de leur propre unicité. L'amour, pour Stiegler, serait l'énergie libidinale qui rend possible l'individuation ; la « force compensatrice contre la désindividualisation, les tendances d'atomisation sociale et politique de la consommation culturelle de masse » (Hughes, 2014, p. 47). Toutes les conséquences de l'absence d'individuation auraient leur origine dans deux raisons principales : l'épuisement du désir et la menace sur la possibilité de l'amour (Hughes, 2014, p. 47). Au sein de l'atelier s'ouvre un espace de « co-individuation » (Stiegler, s.d.), de reconnaissance de soi par la compagnie des autres, par la force et l'acceptation d'une communauté. L'accueil amoureux de l'autre, de ses créations, de ses premières intuitions, de ses peurs et de ses envies sont les conditions mises en place dans l'atelier qui permettent l'individuation et l'expression transparente des participants.

Ces conditions recherchées dans l'Atelier de Danse et écriture reposent sur l'immédiateté du travail corporel et de la parole. L'exercice qui a suivi le massage de la deuxième séance est celui que j'ai appris dans un atelier d'improvisation avec la professeure Ana González. Il s'agit de se tenir les bras ouverts pendant qu'un partenaire « entre et sort » de notre espace et

de notre « corps » par contact physique. D'abord, le contact s'établit avec les doigts des mains, puis le dos de la main, le poignet, l'avant-bras, le dos... Cet espace personnel de l'autre est parcouru jusqu'à ce que, enfin, le « parcours » se termine et le contact soit suspendu. En principe, cela semble quelque chose de très simple, mais sa force réside, au moins dans la façon dont je l'aborde, d'être une activité qui implique de permettre à l'autre d'entrer dans mon espace, d'établir un contact avec mon corps, de manière consciente, avec suffisamment de temps pour réaliser ce contact. Apparemment, il y a quelqu'un qui « fait » et un autre qui « reçoit » l'action ; cependant, ce n'est pas tout à fait absolu : lorsque je touche quelqu'un, mon corps reçoit également le contact ; quand j' « entre » dans l'espace de mon partenaire, mon propre espace personnel abrite le sien. Cette « doublitude »⁵⁴ se produit parce que ceux qui sont impliqués dans l'acte sont deux personnes, deux subjectivités ; ce n'est pas quelqu'un qui touche quelque chose, mais deux individus qui se rencontrent en un point commun : « l'acte de toucher n'est pas neutre, il implique la personne dans sa globalité physique, dans ses capacités sensorielles et perceptives et dans sa présence humaine » (Austry et Berger, 2014, p. 4).

Tere, l'une des participantes, décrit cette permission qui est accordée à ceux qui veulent partager quelque chose d'eux-mêmes :

Eh bien, c'était important pour moi de me trouver d'abord moi-même. Soyez là. Ma « porte »⁵⁵, je me souviens qu'elle est celle d'« imaginer et continuer à imaginer ». C'était ma porte. Parce que je voulais imaginer et continuer à imaginer. Et puis, ce moment d'être individuellement avec moi, m'a emmené dans la communauté. Je me souviens qu'Angélica et Dany étaient avec moi, à cette porte. J'ai d'abord commencé par ma porte, mais quand je me suis retournée pour regarder

⁵⁴ Cette « doublitude » d'être touché quand on touche nous renvoie aux études de Husserl et Merleau-Ponty : « Tout se passe comme si pour Husserl, avant toute intersubjectivité des consciences, il y avait une communauté des corps de chair, une 'intercorporité' sur laquelle Merleau-Ponty a attiré l'attention » (Kelkel dans Austry et Berger, 2014, p. 6).

⁵⁵ On appelle donc dans l'atelier le thème personnel qui a guidé les créations. Vous pouvez en consulter le détail dans la première partie de cette thèse, rubrique Présentation.

les autres portes, il y avait celle de Dany et d'Angélica⁵⁶. Et donc, c'était une très bonne occasion d'entrer par ses portes ; pour qu'elles me permettent. Elles m'ont permise. Elles m'ont donnée cette permission et c'est aussi chouette parce que sachant qu'elles respectent mon espace et, tout à coup, elles disent « viens, viens avec moi et viens avec moi ». Eh bien, le travail communautaire est très important. Que l'autre s'ouvre au fait que je suis là aussi ; parce que j'ai aussi besoin de connaître vos connaissances. Et je peux aussi partager... bon je n'ai pas wow, quelques connaissances, mais bon, je suis là. « Je suis là mais tu es là aussi. Si chouette de pouvoir nous partager les uns avec les autres ! ». Je le sentais, parce que travailler en communauté est très important. Sans profiter de l'espace, sans avoir l'impression de l'envahir. Je te dis, ces permis que Dany m'a donné, la permission qu'Angélica m'a donnée. Je me souviens beaucoup de ce moment où, sans mots, tout simplement avec le regard et le corps, je lui disais : « Peux-tu me donner la permission de toucher ton visage ? Me donnes-tu la permission de sentir ta respiration et de toucher ton nez ? Me donnes-tu la permission de sentir ta palpitation près de moi ? Sans être sur elle pour l'envahir. Et j'ai senti ce « oui » de la part d'Angélica : « Oui, viens. Viens. Je suis ici ». Et c'est quelque chose de réciproque. La communauté à laquelle nous participions, était celle-ci : « communauté » : « Nous y sommes, écoutez-moi, sentez-moi, voyez-moi. Je suis ici ». C'était aussi très chouette. (Entretien du 15 mars 2020, Annexe 3).

Un aspect fondamental des activités que nous réalisons dans l'atelier est le jeu avec la rapidité. D'une part, plusieurs des exercices sont prévus pour ne pas laisser la logique rationnelle faire trop de constructions et, en ce sens, l'immédiateté amène quelque chose de plus intuitif pour guider la création. Cependant, dans le cas de l'exercice mentionné par Tere, il s'agit d'un jeu de vitesse différent ; il faut ralentir le temps d'exécution pour qu'il y ait place à la prise de conscience du lien avec l'autre. Rencontrer l'autre fait partie de la reconnaissance de soi.

⁵⁶ Tere fait référence au travail qui a été fait collectivement après avoir fait quelques exercices individuels pour déterminer le thème personnel de chacun. L'activité collective est détaillée plus loin.

Sur la façon dont nous trouvons notre noyau personnel

La deuxième séance à laquelle j'ai fait référence dans cette section était consacrée à nommer le thème personnel, la « porte d'entrée vers la création » de chaque personne. Dans un effort de synthèse et d'écoute attentive, chaque participant a nommé sa préoccupation première, son fil conducteur.

Il ne s'agissait pas d'inventer de quoi parler, mais de vraiment trouver un noyau qui, à ce moment de leur vie, tournait dans leur tête (et dans leur corps). J'ai considéré qu'il était possible d'arriver à une synthèse des mouvements et des textes produits après une série d'exercices qui serviraient d'explorations des préoccupations personnelles de chaque participant. Loin de leur demander directement de quoi ils voulaient parler dans leurs créations, j'ai décidé de passer d'une activité à une autre ; créer des matériaux, y revenir, les reformuler, en créer d'autres jusqu'à ce que les participants puissent regarder et sentir leurs créations et nommer une thématique constante : « Cette partie des portes était très claire pour moi que c'est le principal facteur de motivation, ce que vous apportez là-dedans ! Que plusieurs fois il se pare ou se déguise en d'autres choses, il se complète, mais j'ai senti que c'était vraiment comme ça qu'on perçoit la vie », explique Erick (entretien du 5 février 2020. Annexe 3).

On a pris les deux premières sessions pour le processus de nommer ses thèmes personnels. Lors de la première, les participants ont créé un texte, accompagné de mouvement, à partir de la question « Qui suis-je aujourd'hui ? » Il s'agissait de se bouger guidé par une musique que je proposais et, chaque fois qu'ils avaient une idée qui pouvait répondre à la question, ils s'arrêtaient un instant pour l'écrire, puis continuaient à bouger et à profiter de la musique. L'invite était de garder la question à l'esprit et de laisser les réponses venir, sans s'arrêter pour y réfléchir trop.

Itzel, dans l'entretien que j'ai mené, mentionne que c'était l'une des activités les plus significatives de l'atelier pour elle :

Ça m'a beaucoup émue parce que je me souviens juste que ce jour-là j'étais comme... j'avais une sorte d'angoisse étrange... Comme si je ne savais pas qui j'étais

à ce moment-là. Et quand tu as posé cette question de qui je suis aujourd'hui, cela m'a en quelque sorte ramené au jour, au moment où nous nous transformons constamment. Et, eh bien, peut-être que ce matin-là, je ne me sentais pas si à l'aise, si bien. Mais, à ce moment-là où je me suis demandé qui j'étais aujourd'hui, eh bien, ça a aussi en quelque sorte... transformé mes émotions. Parce qu'en ce moment... j'ai été dans un autre endroit pendant longtemps, et en ce moment je suis ici, à rencontrer d'autres personnes avec beaucoup de réalités et de conditions. Et cette question était très introspective et très significative pour moi, car, après cela, j'ai constamment essayé de me demander : « Qui suis-je aujourd'hui ? » Parce que cela m'a aussi aidé à me penser non pas comme une personne qui est toujours la même, mais comme un processus, comme des expériences et une vie et beaucoup de contextes. Et c'était très significatif... cette question qui la soulevait constamment. (Entretien du 9 juin 2020. Annexe 3).

Après cette activité en forme d'exploration libre et qui se voulait moins raisonnée, les participants ont fait l'exercice de composer un poème visuel, pour lequel ils devaient choisir quelques phrases, décider comment ils les répartissaient dans la feuille et concevaient le sens que cette répartition avait pour ce qu'ils exprimaient. Cette partie de l'exercice leur a demandé un processus d'élaboration, de synthèse et de prise de décision en accord avec ce qu'ils voulaient énoncer.

Le protocole de l'atelier envisage l'alternance non seulement entre la danse et l'écriture, mais aussi entre des activités plus spontanées et d'autres plus délibérées. De cette façon, des matériaux d'écriture et de mouvement sont créés sans donner trop de raison sur ce qui est fait, mais il y a ensuite un moment pour élaborer quelque chose à partir de ce qui surgit soudainement. Ces deux types d'activités permettent à la création d'avoir lieu sans tant de préjugés, mais aussi d'avoir un moment pour se reconnaître dans ce qui a été créé.

Lors de la deuxième séance, j'ai distribué sur le sol du forum des fiches avec des phrases qui serviraient de déclencheurs. Chacun devait choisir celle qui attirait le plus son attention. Certaines des phrases étaient : « des joies », « ce qui m'habite », « des mots... », « être courageux/courageuse », « comment est ma danse ? », « un souhait », « je me reconnais

quand... », « Qu'est-ce qu'on trouve », « mon corps est... », « vivant... », « quand je regarde avec des yeux différents... », « un chemin... ou plusieurs », « ce que je garde », « ce qui est caché », « un rêve... », « Je suis... », « ressentir juste... », « des trésors ». Ces mots déclencheurs sont un exercice implicite d'auto-observation et de production autobiographique.

Après avoir choisi leur phrase de déclenchement, ils ont fait un exercice d'écriture automatique. Avant de le faire, je leur ai donné une petite explication : il s'agissait d'écrire tout ce qui venait à l'esprit à partir des mots choisis. Il fallait éviter de trop réfléchir à ce qui était écrit ; laisser juste la pensée et les paroles couler. L'exercice serait limité dans le temps (seulement deux minutes pour l'écriture).

Encore une fois, c'était un exercice qui invitait à l'expansion, à la création spontanée. Ce qui a suivi a été un exercice d'élaboration délibérée qui a conclu le processus de ces deux sessions avec la nomination d'un thème personnel pour créer. Chaque participant, dans un moment de réflexion individuelle, a contemplé ce qu'il avait créé jusque-là : le poème visuel, l'écriture automatique et les sensations du corps provoquées par les exercices de mouvement. Je leur ai demandé d'essayer de percevoir l'essence de tout : les thématiques constantes, les points de coïncidence, et de le capturer en une seule phrase ou un seul mot. Dès le début de la deuxième séance, j'ai fait savoir aux participants ce que nous recherchions : une porte qui nous permettrait d'entrer dans le monde créatif (même si, en fait, nous étions déjà à l'intérieur ; elle allait plutôt nous permettre de continuer à jouer).

Diana, concernant les découvertes qu'elle a eues dans l'atelier, mentionne :

Eh bien, la part de vouloir être forte, de vouloir ne plus me contenir. Je veux dire, je l'ai perçu, je l'ai remarqué, mais [dans] le processus de l'atelier, je me suis dit : « il est temps pour toi d'exploser, d'obtenir les choses que tu dois crier », et c'est pourquoi il y a beaucoup à faire avec la voix. Parce que la voix était quelque chose qui était très important pour moi. (Entretien du 15 décembre 2019. Annexe 3).

Diana a nommé de cette manière sa porte comme « une voix ouverte »⁵⁷.

La recherche de la porte à la création impliquait un haut degré d'exploration et d'auto-contemplation. Il s'agissait d'avoir le temps de reconnaître activement nos singularités. Il s'agissait d'activités qui, bien que soutenues par le groupe, étaient axées sur la production individuelle.

Résonner avec les autres

Un aspect précieux des processus créatifs collectifs est le fait de pouvoir rencontrer une autre personne et que cela peut révéler quelque chose du monde, de l'autre et de nous-mêmes. Parfois, ces rencontres nous aident à élargir notre conscience des choses. Quel est ce plaisir que l'on trouve dans la coïncidence, dans la découverte fortuite, dans le hasard ? C'est peut-être la sensation de faire partie de quelque chose qui provoque ces résonances en nous. Le protocole de l'Atelier de Danse et écriture ouvre un espace en dehors du quotidien dans lequel les participants peuvent trouver l'occasion d'explorer et de se rencontrer :

Cet espace au sein de l'atelier, mais aussi au sein du forum [Foro Elefante], devient justement cela, un espace dans lequel on permet à l'autre de s'ouvrir, on s'autorise à s'ouvrir et l'autre peut entrer et aussi explorer avec ce qui est très intime et qu'on ne le dirait à personne d'autre dans un autre contexte, dans un autre espace, mais il faudrait plutôt, comme le forum et comme l'atelier, de créer cet espace pour que l'expérience que nous avons eue puisse avoir lieu. (Entretien avec Maleny, 22 juin 2020. Annexe 3).

⁵⁷ Les portes des participants étaient les suivantes : « Imaginer et continuer à imaginer », « quand je gratte en moi mon aujourd'hui se réjouit », « solitude », « vivre pour apprendre à prendre un chemin ou plusieurs », « être ou ne pas être » ; « Le plaisir d'entrer », « au son de la musique qui bat en moi », « je me regarde dans le miroir et trouve à chaque fois quelque chose de nouveau », « de la profondeur », « où aller ? », « être dans le ici et maintenant », « dans ce voyage nous sommes la musique qui nous habite », « seulement cet instant », « une voix ouverte », « le ciel de mes yeux », « un navire perdu », « souvenirs », « vide », « rêve et magie », « un torrent », « juste sentir ».

Les activités de l'Atelier de Danse et écriture sont des dispositifs ; des machines qui mettent la création en marche. Dans plusieurs activités collectives, les exercices visent à mettre en jeu des créations individuelles et à faire germer par hasard des créations collectives. D'une certaine manière, être prêt à jouer avec le hasard implique de laisser les choses se produire, sans trop de prétention, sans appréhension que les choses se passeront bien. Cette disposition ouverte et désintéressée est ce qui nous permet d'avoir des trouvailles et de les énoncer.

En ce sens, l'esprit surréaliste imprègne notre travail : « Aujourd'hui j'attends encore quelque chose de ma disponibilité, de cette soif d'errer pour tout rencontrer, avec laquelle je veille à rester en communication mystérieuse avec d'autres êtres en disponibilité, comme si nous ont été appelés à se réunir subitement » (André Breton cité par Ewald, 1993, p. 275). Le philosophe François Ewald mentionne : « On peut dire que l'esthétique du surréalisme, en tant qu'esthétique de l'existence et manière de se construire, est une esthétique entièrement tournée vers le hasard, le trouver, la disposition » (Ewald, 1993, p. 274).

Une fois que les participants à l'atelier ont nommé leur porte d'entrée vers la création, nous nous sommes attachés à la faire « résonner » avec les portes des autres. Je leur ai demandé de se regrouper en équipes et de partager leurs portes. Par la suite, ils ont créé un texte collectif composé des phrases individuelles. Je leur ai demandé de construire ces textes en étant ouverts à trouver une manière de faire s'accompagner leurs textes.

Voici quelques-uns des textes créés :

Le ciel à travers mes yeux

Quel chemin à suivre ?

Il n'y a pas de retour.

Cœur, murmures, bisous,

peur, plaisir, eau, plénitude,

instant, fragilité.

Seul, c'est juste moi en ce moment.

Prendre un chemin ou plusieurs.

Le plaisir d'entrer, de continuer.

Ne pas être et être.
Le ciel à travers mes yeux.

(Auteures : Sayuri, Itandehui, Rebeca, Helen, Sonia).

Ce qui nous habite

Dans la musique et la danse nous nous reconnaissons,
nous nous découvrons.

Nous dansons la liberté par le mouvement
et enquêtons dans le plus profond.

Au son de la musique,
nous voyageons dans ce qui nous habite.

(Auteures : Lupita I., Arlette, Diana, Itzel, Roxana).

Rêves partagés

Nous sommes des bateaux qui traversent la vie,
poussés par le vent à travers les rêves et les souvenirs ;
un torrent d'émotions où nous regardons la magie et la réalité
avec des yeux différents.

(Auteures : Carmen, Lupita, Maleny, Socorro, Daniela).

L'individuation, la reconnaissance de soi contre un autre, est un processus complexe et dynamique. De la même manière, l'auto-énonciation qui surgit au sein d'une collectivité comporte certaines particularités. D'une part, le collectif fournit un support et fonctionne comme une incitation à l'exploration individuelle ; nous devenons conscients d'aspects de nous-mêmes qui ne se manifesteraient pas dans un effort en solo. En revanche, au moment de créer en groupe, il y a un aspect d'auto-énonciation qui risque d'être réduit au silence pour céder à une voix de groupe. En ce sens, Diana mentionne :

Eh bien, je pourrais dire que j'avais envie d'explorer plus l'aspect individuel ;
d'avoir exploité les choses plus individuellement ou avoir apprendre plus

individuellement, car comme chacun est dans un processus différent, parfois je pense que soit on le fait collectivement soit c'est individuel. J'attendais quelque chose de plus individuel. Peut-être précisément à cause de mon propre processus ; car je ne suis pas très porté au contact avec les autres. Mais, par exemple, le fait de connaître le point de vue des autres, ou les autres [femmes], eh bien ça m'aide aussi parce que ça m'a amenée à accepter mon corps, mon genre, mon sexe : être une femme, être féminine, être avec d'autres femmes. Et c'est aussi une autre partie à explorer que je ne me permets pas normalement. (Entretien du 15 décembre 2019. Annexe 3).

Diana soulève cette complexité du travail collectif. Parfois, cela peut refréner l'auto-connaissance et l'auto-expression, mais les processus collectifs de cette nature peuvent aussi élargir notre perspective et enrichir notre perception et, surtout, cela peut être l'occasion de se sentir connecté, en résonance avec les autres. Le protocole de l'atelier tente de mettre en évidence ce dernier aspect.

Le sociologue Hartmut Rosa, dans une interview a expliqué son concept de résonance, qu'il considère comme l'opposé de l'aliénation : « Quand on est aliéné du monde on se sent séparé de lui : on peut avoir un travail, une famille, une maison, mais ils ne semblent pas nous 'parler' et 'répondre' ». Et il ajoute : « En revanche, on se sent bien vivant quand on se sent connecté de manière réceptive avec nous-mêmes, avec la nature, le travail, notre famille, etc. » (Hartmut, 2016). Dans un effort pour développer une « sociologie du bien vivre », Hartmut se demande ce qui nous fait ressentir le bien-être et conclut que c'est de se sentir en résonance avec le monde, avec les gens, avec la nature.

L'auteur caractérise la résonance avec quatre éléments : premièrement, nous sommes en résonance avec quelque chose lorsque nous nous sentons affectés, lorsque nous sentons que quelque chose « nous parle ». Deuxièmement, quand nous sommes capables de répondre à ce qui nous parle : « vous répondez à cela et vous sentez que vous pouvez l'atteindre et, aussi, toucher le monde. Par conséquent, la résonance est une relation bidirectionnelle à l'étirement et au toucher, ce n'est pas seulement un état émotionnel de l'individu » (Hartmut, 2016). Troisièmement, lorsque nous sommes en résonance avec quelque chose, cette relation a un effet transformateur sur nous mais cette transformation n'est pas nécessairement dramatique.

Finalement, vous ne pouvez pas la planifier : « Il n'y a aucun moyen d'obtenir une résonance de manière purement instrumentale » (Hartmut, 2016). Il n'est pas possible de savoir ce que cette rencontre va changer en nous ou combien de temps elle va durer.

Hartmut conclut : « Une bonne vie, alors, est une vie de résonance : une vie qui repose sur des axes stables de résonance avec les choses et le travail, avec les gens et la politique, et, enfin, avec la vie ou le monde tel quel ». Et il assure : « Si ces axes de résonance peuvent être créés ou maintenus, ce n'est pas une question de choix individuel, mais de conditions sociales collectives » (Hartmut, 2016).

Après avoir pris connaissance de la proposition de Hartmut, j'ai relu un des entretiens réalisés et je suis surprise par le rapport entre les descriptions du sociologue et l'expérience d'Erick, l'un des participants à l'atelier, qui commente un exercice de mouvement qui a suivi l'écriture de « Qui suis-je » et qu'il s'agissait d'un contact visuel et physique avec une partenaire :

Toute l'activité m'a laissé un bon souvenir et ce qui m'a le plus pris c'est qu'à la fin de l'activité, je me souviens que tu as dit que nous partageons ce que nous avons écrit, si nous voulions. Et aussi les mots que cette fille a prononcés m'ont fait beaucoup du sens, et c'était agréable de sentir que la connexion qu'elle avait était très similaire à la mienne. C'était très fort, très puissant pour moi de décider de rester parce que c'était comme dire : « ce que je ressens, l'autre aussi ». [...] Mais dans cet environnement de règles et de jeux, il était admis que je le partageais et elle le faisait aussi sans y être obligée. Cette simplicité et cette synchronicité de pouvoir coïncider à ce moment-là, était quelque chose de très agréable qui m'a fait me connecter, et c'était ce que je cherchais, une connexion, parce que je me sentais très déconnecté de tout. [...] Et, bien qu'éphémère, pour moi ce moment a duré longtemps. Et ces connexions que je n'avais pas ressenties depuis longtemps. Sentir cette connexion a été ce qui m'a fait rester et, plus tard, j'ai déjà trouvé d'autres types de connexions : avec moi-même, avec la musique, avec l'environnement... je me suis reconnecté. (Entretien du 5 février 2020, Annexe 3).

La dernière activité de la deuxième session était la construction d'une danse collective à partir des textes créés par les participants du groupe. Comme d'autres fois, je leur ai rappelé qu'il ne s'agissait pas d'illustrer ce qu'ils avaient écrit mais d'évoquer le sens et l'émotion avec lesquels ils avaient construit leur texte. Itzel se souvient de son expérience :

Je ne me souviens pas bien du déroulement de l'activité, mais je me souviens très bien comment, lorsque nous nous sommes rencontrés pour la première fois, plusieurs choses que nous avons en commun ont coïncidé, plusieurs émotions que nous voulions exprimer. C'était très fluide. Chacun a dit quelque chose qu'il vivait et ressentait et nous sommes tous allés dans cette direction. Je pense que cela a aussi beaucoup à voir avec le fait que d'autres personnes soient ouvertes pour écouter vos idées et aussi pour pouvoir proposer. Il doit y avoir une synergie partagée. (Entretien du 9 juin 2020, Annexe 3).

Après ce bref recueil de témoignages et le récit des activités qui nous ont occupés au cours des deux premières séances de l'atelier, je réaffirme que le projet Danse et écriture, axé sur la promotion de l'auto-énonciation des participants, n'est pas seulement de caractère créatif mais c'est un projet éthico-pédagogique qui espère transformer positivement l'expérience de vie de ceux qui entrent dans le jeu. De plus, dans sa dimension politique, notre projet a le potentiel de reconstruire et d'impacter positivement la vie communautaire, puisque notre façon de pratiquer la danse et l'écriture promeut des valeurs telles que l'empathie, le renforcement des liens interpersonnels, le respect et la valorisation des personnes et de leurs savoirs, émotions et créations⁵⁸.

⁵⁸ Nous approfondirons plus loin ces implications de notre projet dans la rubrique « Passionnés de danse et d'écriture : implications et débats esthétiques, éthiques et politiques dans le champ amateur ».

2. Les formes de la pratique

a. Microfiction et manifeste : Formes littéraires pour danser ensemble

Les textes de l'Atelier « Danse et écriture » ont deux caractéristiques principales : d'une part, ils sont produits de pair avec le mouvement ; c'est-à-dire qu'ils ne lui préexistent pas mais surgissent tout au long de la dynamique entre la danse et les paroles. En ce sens, il est important de souligner que nous ne prenons pas des textes de référence pour en faire des danses, mais nous générons des danses et des textes à partir du même moteur : l'auto-énonciation. Deuxièmement, les textes produits reflètent l'expérience subjective de chaque participant, ils appartiennent donc au champ littéraire : « [...] la littérature nous offre une relation imaginaire particulière avec la réalité, une relation qui se caractérise par le fait que le texte littéraire nous offre un champ de représentations affranchi du besoin d'être vrai au sens de devoir être techniquement vérifiable » (Mansilla, 2006, p.5). C'est avec cette liberté que nous osons écrire dans l'atelier ; nous ne recherchons pas la perfection technique, mais plutôt un terrain qui nous permette d'essayer ce que nous sommes, ce que nous voulons, ce que nous craignons et ce à quoi nous aspirons.

Bien que tous les textes produits ne s'inscrivent pas dans un genre littéraire particulier, dans deux des séances de l'atelier nous travaillons avec des genres spécifiques : la microfiction et le manifeste littéraire. J'ai décidé d'aborder ces deux formes littéraires car, par rapport à d'autres genres littéraires comme la nouvelle, la poésie ou le roman, le micro-récit comme le manifeste sont peu codifiés ; il y a moins de préjugés sur qui devrait ou pourrait les écrire et sur la façon de le faire. À titre d'exemple, on discute encore pour estimer si le manifeste littéraire est ou non un genre en soi et, s'agissant de la microfiction, son origine, ses spécificités (au-delà de sa courte durée) ne sont pas pleinement déterminées ; elle n'a même pas de nom précis. Ce lieu hors « des feux de la rampe » a permis à la fois à la microfiction et au manifeste de rester entre les mains de ceux qui les accueillent comme des moyens d'énonciation de soi.

Microfiction

« Microfiction » ou « micro-récit », même « micronouvelle » ou « nano-fiction », en français. *Flash fiction*, *micro-fiction*, *sudden fiction*, *drabble*, *micro-story*, *short-short story*, en anglais. Tous ces noms — et d'autres — font allusion à trois éléments : la brièveté des textes, le fait qu'il s'agisse de fictions et, pour certains d'entre eux, qu'ils renvoient à la nature narrative des textes. En tout cas, on peut différencier certaines caractéristiques de ce genre naissant que, pour des raisons pratiques, on appellera indistinctement « microfiction » ou « micro-récit ».

La première caractéristique est sa forme courte évidente, bien qu'il ne soit pas non plus défini à quel point il doit être court pour être considéré comme une microfiction ; il n'y a que quelques mots comme l'histoire iconique de l'écrivain Augusto Monterroso : « Quand il s'est réveillé, le dinosaure était toujours là » et même une ou deux pages comme les histoires de l'auteur Régis Jauffret⁵⁹. Pour les écrivains, la brièveté exige une certaine capacité de synthèse. Sur Internet, il existe d'innombrables blogs et pages d'auteurs dans lesquels ils décomposent quelques conseils pour écrire des microfictions. En général, tout le monde recommande d'aller directement au point culminant d'une situation. La brièveté du texte doit produire un impact, une surprise chez le lecteur. Du fait de la courte durée souhaitée, les écrivains peuvent aussi faire appel à l'imaginaire collectif pour donner du sens à des phrases, comme dans ce microtexte de l'auteur mexicain Juan José Arreola : « Je suis un Adam qui rêve de paradis, mais je me réveille toujours les côtes intactes »⁶⁰. Les titres sont également utilisés pour compléter le sens des histoires, comme dans le texte de l'auteur Ángel García

⁵⁹ Régis Jauffret, *Microfictions*, Paris, Gallimard, 2007.

⁶⁰ Ceci est un autre exemple du peu de canonisation du genre. Arreola, lorsqu'il écrivit ce court texte que nous considérons aujourd'hui comme une microfiction, l'inclut dans son *Bestiaire* (1938) dans une section simplement intitulée « Clauses ».

Galiano « La Cène » : Le comte m'a invité dans son château. Naturellement j'apporterai la boisson »⁶¹.

Dans le cas des lecteurs, la brièveté du genre s'est parfaitement adaptée à la rapidité de l'information qui se diffuse sur les réseaux sociaux et, en général, sur Internet. Peut-être qu'un lecteur occasionnel n'a pas le temps de s'arrêter sur un site pour lire une longue histoire, mais cela lui donne le temps de revoir quelques lignes et de ressentir l'impact d'une microfiction. Grâce à Internet, il y a aussi de la place pour que les lecteurs deviennent des écrivains et participent aux différentes communautés qui existent dans différentes langues pour ceux qui suivent des micro-histoires. À titre d'exemple, la communauté qui rassemble le *National Flash Fiction Day* au Royaume-Uni, auquel peuvent participer des auteurs du monde entier, avec beaucoup ou peu d'expérience dans le métier.

De leur côté, les réseaux sociaux ont aussi permis d'exploiter l'aspect ludique de la microfiction. On peut trouver des lieux fictifs qui se construisent à partir de micro-récits d'utilisateurs (comme *All Sinners* de Jeff Balek en 2012⁶²) ou sur *Twitter* avec des personnages fictifs, comme les avatars qu'une mère zombie vit⁶³. Le néologisme « twitterature » a même été adopté pour désigner les histoires fictives produites sur ce réseau social.

Outre leur brièveté, les micro-récits se caractérisent par leur transtextualité généreuse, qui permet d'intégrer des ressources d'autres genres littéraires et même de formes non littéraires pour leur construction (González, 2013, p. 9). Jazmín González, dans son article sur

⁶¹ Extrait de : http://www.materialesdelengua.org/LITERATURA/TEXTOS_LITERARIOS/CUENTOS/microcuentos.htm.

⁶² Voir : <https://actualitte.com/article/60459/reseaux-sociaux/all-sinners-microfiction-participative-a-succes-sur-twitter>.

⁶³ Voir : https://twitter.com/ProudZombieMom?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E274879412418277377%7Ctwgr%5E%7Ctwcon%5Es1_&ref_url=https%3A%2F%2Fwww.mic.com%2Farticles%2F848383%2F848383%2F-beaux-morceaux-de-twitter-fiction-rappellent-nous-comment-puissant-lecture-peut-etre.

le mini-récit, mentionne certaines de ces ressources et formes, telles que le poème en prose, l'anecdote, la notice biographique, la peinture, l'estampe d'époque, entre autres (González, 2013, p. 9).

La microfiction est « poreuse » ; elle a des lacunes de sens qui doivent être comblées avec la compréhension du lecteur. Les écrivains jouent avec ces lacunes pour provoquer l'attention de ceux qui les lisent ; à titre d'exemple, l'histoire emblématique de l'écrivain Augusto Monterroso : « Quand il s'est réveillé, le dinosaure était toujours là »⁶⁴. C'est cette caractéristique d'une certaine « incomplétude » alliée à son caractère inclusif, démocratique et ludique, qui donne place au jeu de la microfiction et du mouvement au sein de l'Atelier de Danse et écriture. L'immédiateté, la brièveté et l'« étincelle » que revendique la microfiction correspondent aux danses que nous générons au sein de l'atelier.

Maintenant, je décris comment nous « intervenons » avec la danse dans le processus d'écriture d'une microfiction lors de la troisième session de l'atelier du Foro Elefante.

Les « scribes-auditeurs » :

Des groupes de trois membres se sont constitués. Chacun avait sa « porte » en tête : son fil conducteur à créer. L'invitation était pour l'un des membres de commencer à verbaliser tout ce qui lui passait par la tête en fonction de ce que sa porte représentait pour elle ou lui-même. Ce faisant, il pouvait bouger et même se déplacer dans la salle. Les deux autres membres l'accompagnaient dans ses mouvements tandis qu'ils écrivaient, tour à tour, ce que leur causait ce qu'ils écoutaient ; c'est-à-dire qu'il ne s'agissait pas de prendre une dictée, mais de réagir avec le mot écrit à ce que l'autre personne disait. Parfois, ils n'entendaient pas très bien les mots, alors ils écrivaient aussi ce qu'ils observaient. Les participants ont changé de rôle jusqu'à ce que chacun soit « entendu ». Une musique rythmique a été utilisée afin d'encourager un mouvement continu.

⁶⁴ Publié dans *Obras completas (y otros cuentos)* [*Ouvres complètes (et autres nouvelles)*] en 1959.

C'était un exercice qui exigeait un degré élevé de confiance et de transparence. D'une part, ceux qui verbalisaient leurs pensées devaient se sentir à l'aise pour le faire devant les autres et, d'autre part, ceux qui écoutaient devaient impliquer leur propre subjectivité pour se laisser toucher par ce qu'ils écoutaient. Ceux qui parlaient étaient dans une position vulnérable face à ceux qui écoutaient, ces derniers devaient donc accueillir ceux qui montraient quelque chose d'eux-mêmes.

Une fois qu'ils ont dépassé l'aspect confiance d'être à l'aise pour parler à haute voix, ceux qui l'ont fait ont eu l'occasion d'explorer leur sujet personnel avec certaine distance ; il ne s'agissait pas de verbaliser ce qu'ils ressentaient mais ce qui leur venait à l'esprit lorsqu'ils pensaient à leur « porte ». C'était une sorte de soliloque pour enquêter sur son thème personnel.

Recevoir la parole des autres :

Une fois que chaque participant a été entendu alors qu'il se déplaçait et parlait à sa porte, les personnes qui l'entendaient lui remettaient leurs notes. Nous avons pris un moment pour clarifier les mots qui n'étaient pas lisibles. A travers cet exercice, les participants ont pris conscience de la manière dont ils étaient perçus par l'autre ; comment ses paroles ont trouvé un écho auprès de ses pairs. Certains membres ont dit s'être identifiés aux textes qu'ils ont reçus et d'autres ont été surpris par le point de vue de leurs pairs. La réflexion collective s'articule autour de la place occupée par l'autre pour compléter ou soutenir la perception que nous avons de nous-mêmes: « Les notes des autres m'ont permis de mieux les connaître et, en même temps, de prendre conscience de la façon dont ils me perçoivent », mentionne Arlette à la fin de l'activité. De son côté, Angélica mentionne : « J'ai pu développer quelque chose de différent à partir des mots qu'ils m'ont donnés » (notes personnelles du 10 mars 2019).

Lecture collective :

Les participants forment trois groupes de 5 ou 6 personnes chacun et lisent collectivement le texte « Comment écrire un micro-récit » d'Iria López⁶⁵, ainsi que quelques exemples de micro-histoires écrites par divers auteurs. Dans la sélection des microfictions, j'ai essayé de faire en sorte qu'il y ait variété dans le style et dans le "jeu" interne de chaque texte : il y en a qui usent de la répétition, de la variation, du sens grâce au titre, il y en a qui frôlent le poétique et d'autres qui ont une tournure finale qui surprend. Aussi son extension varie entre une ligne et plusieurs paragraphes. Le temps de lecture, contrairement à toutes les activités et exercices précédents, était un moment de détente. Les participants se sont installés confortablement et ont lu en écoutant de la musique douce. Certains groupes ont décidé de lire à haute voix et d'autres ont lu à tour de rôle le matériel individuellement. À la fin, ils ont discuté de ce qui les a le plus marqués avec leur petit groupe de travail. Un espace a été créé que l'on trouve rarement dans la vie de tous les jours : se réunir pour lire et en parler ensemble.

Écriture individuelle :

Après la lecture en groupe, chaque participant est revenu sur les textes qu'il avait reçus de ses camarades et, compte tenu de ce qui avait été lu et commenté, il s'est préparé à écrire des microfictions. Il y avait ceux qui travaillaient sur un seul texte et d'autres qui en faisaient plusieurs. Lorsqu'ils ont terminé leurs écrits, ils les ont partagés avec le groupe et ont discuté de leur expérience en les écrivant. Les résultats sont aussi variés que les exemples lus. Je partage ici quelques-uns des textes produits⁶⁶ :

J'ai attendu que la nuit me rencontre, mais avec l'obscurité je me suis perdue. (Arlette Vega).

⁶⁵ Extrait de la page de cette écrivaine : literautas.com/es/blog/post-8711/como-escrito-un-microrelato/.

⁶⁶ Tous les textes peuvent être consultés sur le blog du projet : <http://dansescritura.blogspot.com>.

Il a décidé d'être courageux en restant au même endroit. (Sonia Román).

L'amour

L'amour est délicieux. Pour cela, il suffit d'une tasse de compréhension, d'une demi-cuillerée de tendresse, d'une pincée de folie. Un jour, j'apprendrai à cuisiner... (Manuel Badillo).

Oh, ouais ! Sois silencieuse ! Tu parles et parles, puis tu cries et cries. Je ne peux pas t'écouter ! Je m'entends dire. (Diana León).

Cette fois, l'exercice s'est terminé ici. Cependant, dans le premier atelier de danse et d'écriture que j'ai animé (2018) il y avait quelques variations. La première était que les « scribes » ne prenaient pas leurs notes sur une feuille de papier mais sur des papiers que l'orateur avait posés sur son propre corps à l'aide de ruban adhésif. L'avantage de cette variante est que ceux qui écrivent sont, d'une certaine manière, obligés de se déplacer avec l'autre personne pour porter sur lui leurs annotations. En outre, c'est plus ludique pour les deux parties et la relation entre le mouvement et l'écriture est très directe ; les corps s'engagent dans une sorte de conversation et l'accompagnement est plus évident. Cependant, lors de l'atelier au Elephant Forum, j'ai décidé de ne pas utiliser le papier sur le corps car un inconvénient est qu'il gênait le mouvement de l'orateur qui se retrouvait ainsi dans une position peu confortable. Après les deux expériences, je pense que l'exercice peut se faire avec le papier sur le corps. Mais en utilisant un matériau plus doux qui s'adapte mieux à la forme et au mouvement de la personne.

La deuxième variante était que, dans l'atelier de 2018, après avoir écrit les microfictions, nous revenions au mouvement avec une activité dans laquelle quelqu'un lisait leur texte et, jouant à être une sorte de « mécène » demandait à un certain nombre de volontaires un « tableau vivant » inspiré du texte. Celui qui a fait la « commande » devait indiquer un

endroit précis dans l'espace pour le faire (le sol, un coin, le centre de la pièce, etc.)⁶⁷. Il était important que ces images n'illustrent pas le texte mais l'évoquent seulement. Cette instruction demandait aux participants de faire une lecture personnelle de la micro-histoire, d'en résumer certains aspects et, par la suite, d'incarner leur idée ; c'est-à-dire qu'en plus du va-et-vient entre le texte et le mouvement, il y avait aussi l'alternance constante entre l'abstraction et la matérialisation d'une idée ; des processus toujours médiatisés par la subjectivité de chaque participant. Cette fois aussi, il n'y avait pas beaucoup de temps pour y penser ; la création devait être presque immédiate et sans accord avec les autres. Une grande partie du travail a été fait par intuition. Après avoir écouté la microfiction, les participantes au tableau vivant se sont immédiatement rendues à l'endroit indiqué par l'auteure et ont pris une position qui, pour elles, évoquait l'idée du texte. Puis elles commençaient un mouvement qui, dans certains cas, n'interagissait pas avec celui des autres, et dans d'autres cas, lorsqu'elles bougeaient, elles recherchaient intentionnellement l'interaction, même s'il n'y avait pas d'accord préalable sur la composition. Dans l'atelier du Foro Elefante, j'ai omis cette partie du processus car, en raison du nombre de participants, cela ne nous laissait pas assez de temps pour mener à bien les dernières activités. Là encore, opposant les deux expériences, je considère que la réalisation de cette dernière partie du processus clôt mieux l'expérience du va-et-vient entre le mouvement et l'écriture, mais je crois aussi qu'on peut s'en passer, si les conditions l'exigent, et l'expérience est toujours précieuse.

La création de microfictions a été une activité particulièrement appréciée par les participants à l'atelier. Ils m'ont même fait savoir qu'ils ont continué à écrire des mini-récits longtemps après les séances. Cela confirme qu'il s'agit d'un genre littéraire qui, par l'ouverture de ses formes et de ses mécanismes internes, est très susceptible d'être imprégné par les corps qui bougent et les mains qui s'aventurent dans le jeu de l'écriture et de l'expérimentation pour s'auto-énoncer.

⁶⁷ Cet exercice de « tableaux vivants » est une variante d'un exercice d'improvisation que j'ai appris avec la professeure, danseuse et chorégraphe Ana González en 2010 à Mexico.

Manifeste

Le manifeste s'énonce toujours à la première personne du pluriel.

Qui parle n'est pas le je, mais le nous.

On garde à l'esprit que, pour changer la réalité, il faut l'autre.

Luciano Concheiro, *Inventar lo posible* [*Inventer le possible*].

Un manifeste est, par essence, un document qui exprime la position d'une personne ou d'un groupe face à un fait ou à une situation donnée. Cependant, la manière d'énoncer cette position est impérative, directe et, la plupart du temps, elle implique une idéalisation de ce que devrait être la réalité : « les manifestes sont des jeux discursifs qui permettent l'exercice d'un imaginaire critique et pratique » (Concheiro 2017, p.18). Tantôt rédigés sur un ton sérieux, tantôt comme un jeu délibéré, les manifestes constituent une boussole dans les tâches éthiques, esthétiques et politiques de ceux qui les énoncent.

Nés dans le contexte politique — prenons l'exemple de l'iconique *Manifeste communiste* (1847) — et convertis en terrain d'expérimentation et de jeu par les avant-gardes artistiques du XX^{ème} siècle, les manifestes ont eu tendance à se faufiler dans le champ littéraire. Une fois le seuil du politique franchi, les manifestes artistiques sont devenus des textes qui ne sont pas seulement porteurs d'idées, d'idéaux et de programmes mais sont, en eux-mêmes, des pièces littéraires multiformes :

Fragmentation, résistance à la formation de systèmes clos, assimilation réciproque entre genres discursifs, la tendance à brouiller ou à gommer les frontières entre littérature et non-littérature (ou art et vie), et la remise en cause de la rationalité habituelle, sont quelques traits présents dans le manifeste qui illustrent d'emblée le double effet des avant-gardes sur la constitution [du manifeste] comme véhicule expressif et aussi comme son produit textuel (Sánchez, 2016, p.18).

Ces traits des manifestes produits pendant les avant-gardes artistiques ont été étendus à d'autres exercices scripturaires qui préservent cet esprit énonciatif et qui gouvernent une tâche. Dans le domaine de la danse, on connaît le texte de la danseuse et chorégraphe Yvonne Rainer ; son *No Manifesto* (1965) dans lequel elle énonce les principes d'une danse qui

cherche à s'évader du spectaculaire et, plus encore, avec un esprit ludique et nuancé par l'expérience des années, on peut lire la critique qu'elle fait de son propre texte : *A Manifesto Reconsidered* (2008) :

No to spectacle [Avoid if at all possible.]

No to virtuosity [Acceptable in limited quantity.]

No to transformations and magic and make-believe [Magic is out; the other two are sometimes tolerable.]

No to glamour and transcendence of the star image [Acceptable only as quotation.]

No to the heroic [Dancers are ipso facto heroic.]

No to the anti-heroic [Don't agree with that one.]

No to trash imagery [Don't understand that one.]

No to involvement of performer or spectator [Spectators: stay in your seats.]

No to style [Style is unavoidable.]

No to camp [A little goes a long way.]

No to seduction of spectator by the wiles of the performer [Unavoidable.]

No to eccentricity [If you mean "unpredictability", that's the name of the game.]

No to moving or being moved [Unavoidable.]⁶⁸.

Bien que le manifeste soit écrit par une seule personne, c'est souvent la voix des autres. Les personnes qui se sentent représentées dans le manifeste regardent au même endroit, elles

⁶⁸ Extrait de : <http://intermsperformance.site/interviews/yvonne-rainer>.

pointent du doigt le même aspect de la réalité qui doit être révisé et, parfois, réorienté. C'est un genre qui a traversé le XX^{ème} siècle et qui n'a pas été épuisé.

Dans le contexte latino-américain, où la seconde moitié du XX^{ème} siècle a été marquée par des dictatures militaires et où la société organisée est une puissante force de résistance, certains groupes artistiques continuent à écrire des manifestes à un moment donné de leur processus de création et, généralement, ils sont fortement liés à leurs contextes sociaux et politiques.

Un exemple de ce qui précède est le *Manifeste de la résistance* (mars 2020) rédigé dans le contexte du confinement que nous vivons dans le monde en raison de la pandémie. Les auteurs, Jijón Quelal (Équateur-Mexique) et Ángel Iván Ruiz (Mexique), ont écrit le texte en partageant leurs sentiments avec plusieurs collègues sur la situation vécue dans le monde. Jijón affirme : « Nous avons pensé qu'il était important d'exprimer que, par-dessus tout, être artiste implique une résistance dans tous les sens. Alors on a commencé à travailler ensemble pour écrire ça »⁶⁹. Une fois qu'ils ont fini d'écrire le texte, ils ont demandé à d'autres amis de le traduire en plusieurs langues (anglais, portugais, allemand, italien, quichua) pour le faire connaître et, plus tard, ils ont invité des artistes de différentes disciplines à réaliser un acte symbolique de résistance : Debout devant la caméra pendant six heures consécutives, presque immobiles, alors que cet acte était retransmis en direct sur les réseaux sociaux. Pendant ce temps, en plus de montrer les artistes dans ce silence corporel frappant, des scènes de révolte sociale demandant justice ont également été montrées par intermittence⁷⁰.

Manifeste de la résistance

Qui sommes-nous, sinon des êtres pleins de nostalgie et d'espoir.

⁶⁹ Cela m'a été partagé par Jijón dans une brève conversation écrite que nous avons eue dans la virtualité le 17 avril de 2022.

⁷⁰ Il est possible de regarder la vidéo de la performance virtuelle à : <https://www.facebook.com/faustojijonq/videos/294281938395593/>

Des êtres que nous transitons d'un vertige d'émotions générées par nos réalités ; des vies pleines de contextes et de traces d'expérience ; la vie, qui est là, qui est l'avenir, la splendeur et les rêves. La vie vécue dans les rues de notre enfance, dans les souvenirs du premier amour, dans la respiration au milieu de la nature, dans le cri dans les rues contre l'opresseur. Libre d'être, d'être et de vivre.

Nous sommes les mouvements que nous faisons à la naissance, les genoux qui ont parcouru les maisons de nos foyers, les premiers pas qui, peut-être chancelants, nous ont fait avancer.

Nous sommes les endroits où nous vivons, les rues que nous marchons, les câlins que nous donnons et le désir d'être dans la place qui nous correspond.

Nous sommes des corps qui ne supportent pas le silence, nous sommes des corps qui s'usent, qui blessent et qui construisent une histoire par eux-mêmes.

Nous mettons nos vies de côté, pour être plus forts, pour mener des batailles aux quatre coins de la planète. Nous sommes infiniment loin pour être superficiellement proches.

Nous bougeons intérieurement pour montrer notre immobilité extérieure, pour nous rappeler que tout peut s'arrêter et même ainsi nous continuerons à vibrer, à chaque lever de soleil, à chaque cri et respiration que nous prenons.

C'est pourquoi nous invitons les corps à résister :

Nous résistons à l'oxygène à la naissance.

Nous résistons aux changements politiques.

Nous résistons aux changements climatiques.

Nous résistons à la faim dans les moments sans nourriture.

Nous résistons au passé et nous continuerons de résister à l'avenir.

Nos corps resteront fermes, immobiles comme des murs.

Ensemble nous serons une seule masse immobile qui résiste.

Nous serons des corps unis dans différents espaces, villes, pays et continents.

Des corps d'ethnies et de couleurs différentes, unifiés en même temps.

Nous sommes un moment d'immobilité au sein d'un mouvement mondial, qui exige un mouvement dans la société.

Nous ne dormons pas, nous sommes éveillés et c'est pourquoi notre corps ne tombe pas et reste debout.

Nous résistons aux fléaux et ce que cela implique, nous ne tomberons pas, nous résisterons tranquillement mais avec force.

Les manifestes, semblables au genre de la microfiction, ont un format vaguement codifié. S'il s'agit d'écrits qui, par essence, expriment une position fortement définie et probablement un programme d'actions, leur longueur et les ressources linguistiques qu'ils utilisent sont très variées. Dans le cadre de l'Atelier de Danse et écriture, cela ouvre la possibilité de s'approprier le genre et de le mettre en mouvement.

Dans l'atelier de danse et d'écriture, chacun apporte son expérience de vie individuelle à l'expérience collective du processus. Au fil des séances, le sentiment d'appartenance à une communauté se développe et se dégagent des points communs qui nous font nous sentir partie prenante et qui contribuent à la reconnaissance de notre propre humanité.

Pour la dernière séance, et après avoir dansé et réfléchi ensemble pendant toutes les sessions précédentes, nous pouvions déjà identifier qui nous étions en tant que groupe et ce que nous souhaitions exprimer ensemble. Pour cette raison, le manifeste est devenu le genre idéal pour saisir un texte direct qui nous laisserait le sentiment d'avoir conclu quelque chose ; une clôture retentissante pour notre processus.

De manière similaire à ce que nous faisons pour la création de microfictions, le dispositif de création fonctionnait en associant le processus d'écriture à une activité de

mouvement. Cependant, contrairement à l'écriture de microfictions, ici nous avons écrit un seul texte pour tout le monde.

La première chose était de nous familiariser avec la forme et l'intention des manifestes, nous avons donc lu quelques exemples et parlé de ce que nous avons remarqué en eux et de ce que nous aimerions construire. Plus tard, nous avons posé une feuille de papier sur le sol et nous nous sommes préparés à danser librement autour. La musique était composée de chants populaires et festifs. Certaines personnes dansaient et d'autres s'approchaient du papier pour écrire quelques lignes. Au bout d'un moment, nous nous sommes arrêtés pour lire tout ce qui était écrit et nous nous sommes préparés à lui donner certain ordre pour pouvoir former un texte. Le titre a également été décidé par toutes. Voici le texte qui en résulte :

Manifeste corporel

Parce que nous sommes tous mouvement, liberté, joie, rêves.
Imaginer est former.
Danser c'est se connaître, découvrir la vie ;
partager une danse sans paroles unie par des sensations.
Se répandre, générer, provoquer où le corps a son propre langage.
Laissez le corps exprimer ce qu'il veut dire.
Se réjouir, la joie, sentir.
Profiter de tout dans les rires des copains.
Mon corps peut parler, sentir, exprimer avec les mains.
Danser avec les pieds dans l'air et le cœur dans les étoiles.
Laisant les pas comme l'âme dans chaque danse.
Mes mouvements accompagnent mes émotions en ce moment,
dans cette danse ;
danse et rythme.
Musique, passion, mouvement, fantaisie.
Exprimer ce que je ressens.
Je pense, je sens, je transforme, je danse.
La danse nourrit l'esprit.

Se sentir, liberté, partager, bonheur.
Se connaître, mouvement, vivre.
Créer c'est vivre.
Dansez avec ses entrailles !

On peut dire que le manifeste, en tant que genre, sert de point de rencontre avec d'autres voix et corps qui ont envie de s'exprimer. De plus, c'est un format qui est né dans le contexte politique et, bien que les artistes se l'approprient et l'aient déplacé dans le champ littéraire, il conserve son caractère contestataire. Son énergie est celle d'un « nous » qui vibre. C'est ainsi que nous avons conclu notre atelier : avec un « nous » qui vibrait grâce à la reconnaissance de chaque « je » qui le composait.



Dernière session de l'atelier au Foro Elefante. Photographie : Foro Elefante,
Compagnie de théâtre Cempoa.

b. Danse, vidéo et altérité

La présence de la vidéo dans les processus de danse est devenue très habituelle pour les créateurs, même chez les "non-professionnels" ou dans les contextes scolaires. L'enregistrement d'une partie des séances permet de garder une mémoire de ce qui a été

réalisé. Cependant, il s'agit d'une mémoire qui implique de mettre une distance entre ce qui est vécu avec le corps et ce dont on se souvient à travers l'image. Lors de ma recherche-crédation sur les pièces unipersonnelles que j'ai effectuée dans le cadre de mon master, j'ai profité de cette distance que l'image enregistrée oblige afin de jouer avec l'auto-observation et la réflexion sur la perception de soi. En concevant les ateliers de danse et d'écriture, j'ai décidé que la vidéo pouvait être reprise comme outil de perception de soi et qu'elle pouvait également être utilisée de manière beaucoup plus ludique pour donner du mouvement à la création collective et à l'énonciation de soi. Ainsi, lors de la quatrième session de l'Atelier de Danse et Écriture au Foro Elefante, nous avons utilisé la caméra pour l'intégrer dans nos créations. L'objectif de l'utilisation de cet élément était double :

D'une part, introduire un élément qui nous permettrait d'établir une certaine distance entre qui nous sommes et la perception que nous avons de nous-mêmes. Dans le processus d'individuation que nous recherchons au sein des ateliers, prendre continuellement de la distance par rapport à nos créations et à notre propre personne nous permet de prendre conscience de ce que nous construisons et découvrons sur nous-mêmes. La production de l'image enregistrée permet d'établir ladite distance grâce à la temporalité déphasée de sa reproduction par rapport à sa production.

D'autre part, le dispositif de l'activité permettait aux participants de créer quelque chose sur eux-mêmes à partir des préoccupations des autres. De cette façon, nous proposons à d'autres de reprendre nos thèmes personnels et, en même temps, nous étions ouverts à établir un lien entre notre noyau et ceux des autres participants. Il s'agissait d'une activité qui impliquait une empathie avec les préoccupations des camarades afin de reconnaître les siennes.

Pour des raisons pratiques, nous avons nommé ce que nous avons fait dans la session comme des « vidéodanses », connaissant les débats qui tournent autour du terme puisque, comme d'autres genres que nous avons abordés dans l'atelier (comme la microfession ou le poème visuel), il s'agit d'un format qui prend en charge plusieurs définitions et codes. Ensuite, je fais une remarque sur deux catégories qui impliquent l'utilisation de l'image comme outil de transformation sociale et qui accompagnent l'esprit de nos objectifs : la

photovoice et la vidéo-danse sociale. Plus loin, je décris comment j'ai adopté l'utilisation de la vidéo pour jouer des auto-énonciations au sein des logiques de notre atelier.

***Photovoice* et vidéodanse sociale**

La photographie et les médias audiovisuels ont été des outils de projets communautaires qui visent l'autonomisation et la reconnaissance des membres d'un groupe. Un exemple est la *photovoice*, qui, selon ses créatrices Caroline Wang et Mary Ann Burris, est « un processus par lequel les gens peuvent identifier, représenter et améliorer leur communauté grâce à une technique photographique spécifique » (Burris et Wang, 1997, p. 369). La méthode consiste à confier des caméras à des personnes pour enregistrer les points forts et les préoccupations de la communauté dans laquelle elles vivent. Plus tard, les enregistrements sont commentés et débattus en groupe. Cette méthode est proposée comme outil de recherche participative et a été initialement utilisée dans un projet de santé reproductive chez les femmes du Yunnan, en Chine (Burris et Wang, 1997, p. 370).

Il s'agit d'une méthode qui croise les principes pédagogiques de Paulo Freire, qui sont basés sur les connaissances des participants et les questions qui déclenchent le débat sur des problèmes communs ; les théories féministes qui questionnent l'imaginaire construit exclusivement par le regard masculin et rendent invisible le point de vue des femmes ; et, enfin, la méthode détourne le genre de la photographie documentaire en transformant des personnes photographiées passivement par un expert en sujets qui prennent l'appareil photo et agissent en jetant leur regard sur les images⁷¹.

En ce qui concerne les outils audiovisuels, la créatrice et enseignante Ladys González a développé une pratique communautaire qu'elle appelle la « vidéodanse sociale », qui a débuté en 2005 à partir d'une danse qui dénonçait l'incendie d'une gare en Argentine et les

⁷¹ Des autres exemples de projets qui prennent la *photovoice* comme méthodologie transformation social sont accessibles à :

Photovoice World Wide : <https://www.photovoiceworldwide.com>.

Photovoice Empowerment Project : <https://photovoiceempowerment.com>.

répercussions sociales que cela a eu (González, 2021, p. 31). Partant de cette expérience de création où la finalité de dénonciation était privilégiée sur la forme ou la technique, l'auteure a reconnu d'autres pratiques dans lesquelles la vidéodanse est produite par des individus et des groupes sociaux et qui l'utilisent pour exposer des problèmes qui interrogent certains aspects de leur contexte et qui incluent les non-professionnels et les corps qui ne sont pas « idéaux » pour la danse. De même, depuis 2014, González fournit une assistance technique aux communautés autochtones de la province de Chaco, en Argentine. Les participants réalisent leurs propres productions audiovisuelles.

Pour ma part, je reconnais dans la *photovoice* et la vidéodanse sociale des points de coïncidence avec les ateliers de danse et d'écriture. S'agissant de la première, le terme de Burris et Wang inclut « la voix » comme métaphore de ce que les gens ont à dire sur leur contexte à travers l'image ; ils sont énoncés à travers la photographie. De notre côté, la vidéo a aussi été utilisée pour « donner la parole » à des problématiques personnelles dans un processus de création collective.

Conformément à ce qui précède, les vidéodanses que nous réalisons sont plus proches des objectifs que González montre avec le terme « vidéodanse sociale », puisque nous avons essayé d'utiliser le médium de la vidéo et du mouvement non pas comme un format pour créer des produits artistiques mais comme un dispositif qui déclenche et accueille l'auto-énonciation des participants.

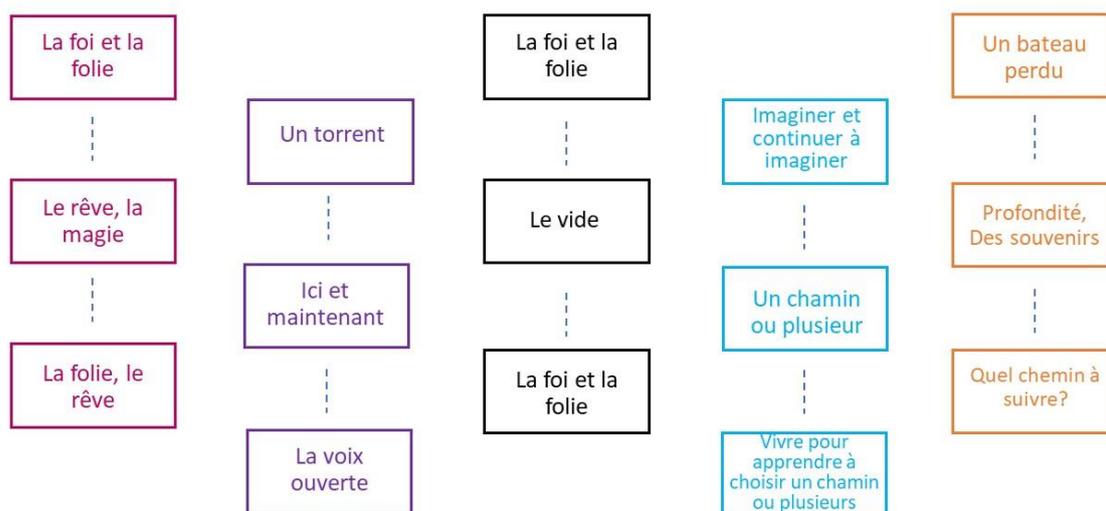
Le dispositif à l'atelier

Pour aborder le travail avec la caméra, un dispositif a été conçu qui permet d'organiser et de donner du sens aux actions à venir. J'ai nommé le travail de cette séance « Entrer par la porte des autres », puisqu'il s'agissait de travailler avec les thèmes des autres et de les incorporer dans sa propre création.

Tout d'abord, j'ai écrit les thèmes-guides de chaque participant sur des cartes et j'ai utilisé différentes couleurs. Ensuite, j'ai demandé à chacun de prendre une carte qui attirait son attention mais ne contenait pas son propre thème, sa propre « porte ». De cette façon, ils mettaient un instant de côté leurs propres préoccupations et s'ouvraient à celles des autres.

Dans ce choix, il y avait une résonance entre ce qui les inquiète et ce sur quoi ils ont choisi de travailler.

Une fois que chacun a choisi sa carte, je leur ai demandé de rencontrer les personnes qui avaient des cartes de la même couleur que la leur. C'est ainsi que nous avons formé les équipes de travail qui s'organisent par couleurs et verticalement dans le Schéma 1. Dans certains cas, elles ont dû rejoindre certains thèmes ou en reprendre d'autres puisqu'il a fallu les regrouper en trois catégories que nous verrons ensuite.



S

schéma 1. Equipes et sujets de travail.

Les trois catégories auxquelles une ou deux cartes devaient être affectées étaient : le mouvement du corps, l'espace (le lieu)⁷² et le mouvement de la caméra. De cette façon, les thèmes serviraient de déclencheurs pour créer à partir de ces trois éléments. Il s'agissait d'évoquer les idées des cartes avec le corps, le choix de l'espace à enregistrer et les

⁷² Le Foro Elefante est installé à l'intérieur du Centre des Arts et Métiers « Tiempo Nuevo ». C'est une très grande place qui a des terrains de football, un bâtiment avec des salles de bibliothèque, des salles de danse, entre autres. De plus, il y a un forum extérieur et un espace pour les planches à roulettes. Pour cette activité, les participants sont partis à la recherche des lieux qui les ont inspirés pour développer leur travail.

mouvements que ferait la caméra (Schéma 2). Par exemple, la première équipe (indiquée en rose) s'inspirerait de l'idée de « foi et folie » pour créer son mouvement. Les lieux qu'ils ont choisis d'enregistrer étaient liés à « le rêve, la magie » et, comme c'était une équipe composée de deux participantes, pour le mouvement de la caméra elles ont décidé de créer le thème « la folie et le rêve » à partir des cartes précédentes.

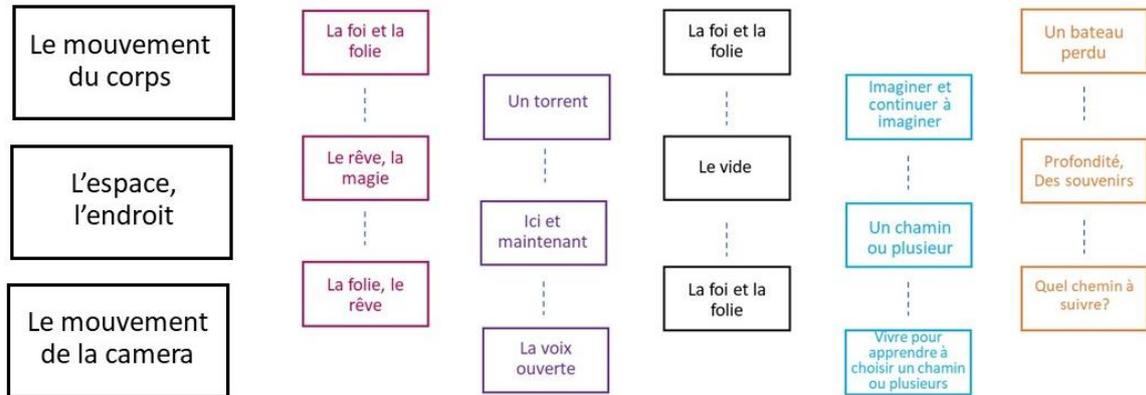


Schéma 2. Catégories à créer et liste de sujets.

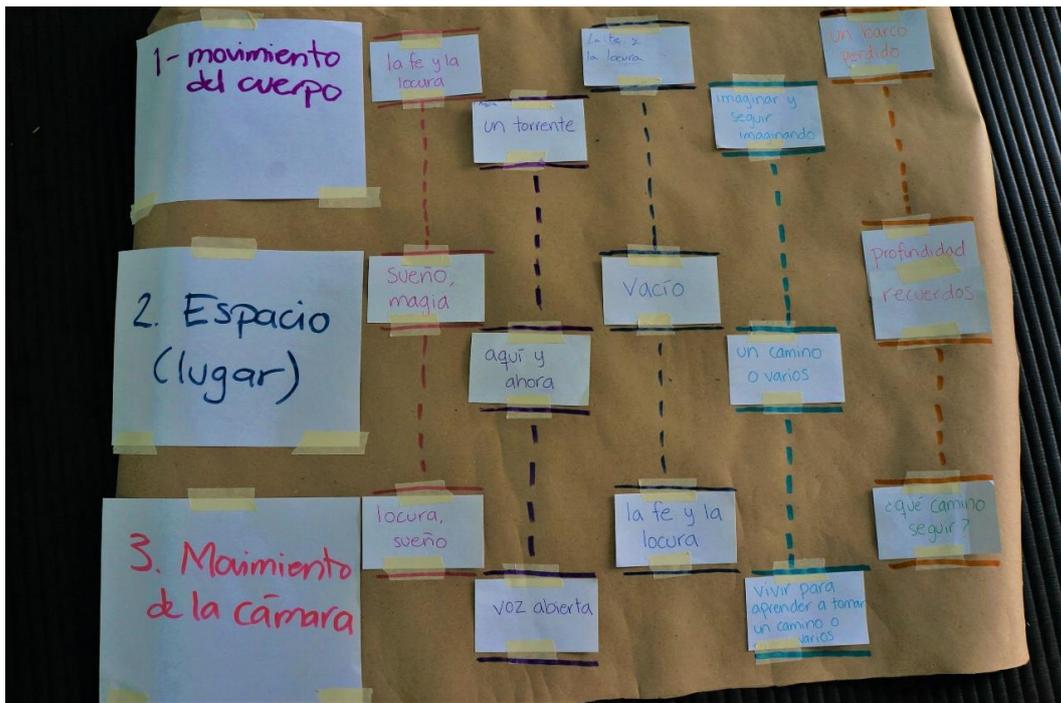


Image 1. Schéma original créé lors de l'atelier. Fichier personnel.

Cet exercice portait sur une création qui avait le même esprit que toutes les activités de l'atelier : créer sans trop réfléchir, comme un brouillon qui permet de laisser libre cours à son esprit créatif, donc les prises de vue ont été réalisées avec des moyens de montage très limités et il n'y aurait pas de post-production⁷³ ; aucune musique n'a été intégrée dans les vidéos non plus.

La seule orientation que les participants ont reçue était une brève présentation sur les possibilités d'utilisation de la caméra : Décider ce qui est vu (cadrage) ; à quelle taille il ressemble (plans ouverts ou fermés) ; où les personnes apparaissent par rapport au cadre ; si la caméra est fixe, si elle fait des mouvements sans bouger ou si elle se déplace également dans l'espace (Image 2).

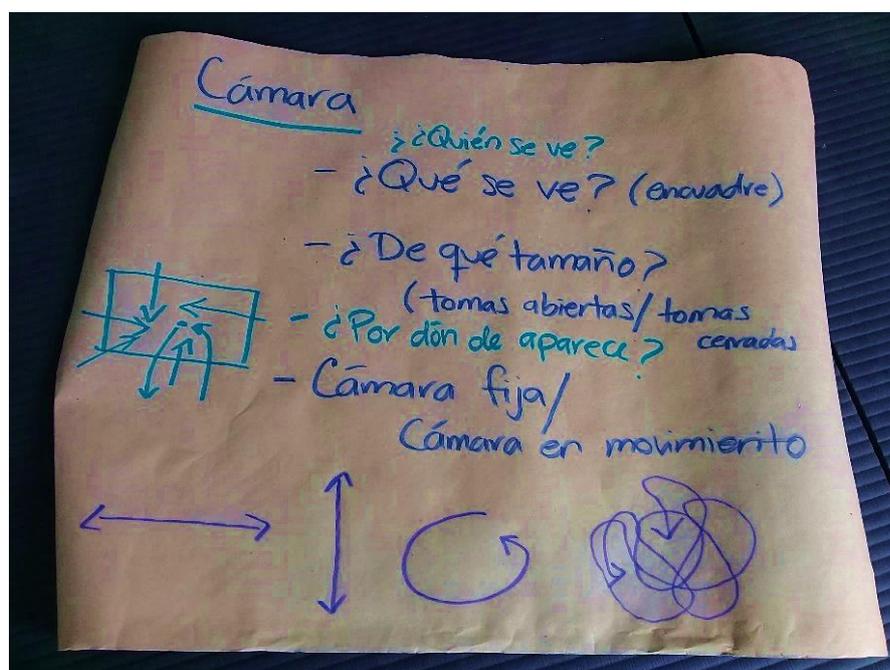


Image 2. Explication sur l'utilisation de l'appareil photo. Fichier personnel.

Les participants ont trouvé les ressources suivantes pour réaliser leurs prises de vue : faire des coupes uniquement en mettant l'enregistrement en pause ; entrer et sortir du cadre ;

⁷³ Bien que quelques séances plus tard, l'un des participants, connaissant les outils nécessaires, a eu l'initiative de faire un montage de sa vidéo.

faire un plan-séquence dans lequel la caméra se déplace avec les danseurs dans une danse commune sans aucune coupure ; changer de mains la caméra et, par conséquent, la perspective du spectateur. Ces ressources techniques sont nées spontanément à partir des tâches à accomplir par chaque équipe. L'attention créative s'est concentrée sur la transposition des idées du schéma aux actions du corps et de la caméra dans l'espace, qui, dans ce cas, était un autre élément expressif.

Comment regarder, quoi regarder ?

Prendre la caméra et penser à ce que l'on veut regarder avec nous oblige à changer de perspective ; on regarde quelque chose comme on ne l'avait jamais regardé auparavant. Il est admis que l'image enregistrée est une coupe de réalité nécessairement chargée de la subjectivité de celui qui réalise le cadrage.

Pour les créatrices de la *photovoice*, cette méthodologie valorise le savoir des gens d'une communauté comme une source importante d'expertise, ce qui déplace la place privilégiée du spécialiste : « ce que les chercheurs pensent être important peut laisser de côté ce que la communauté pense que c'est important ». [...] La démarche participative suppose la légitimité d'un savoir populaire produit en dehors d'une structure scientifique formelle » (Burris et Wang, 1997, p. 372).

De notre côté, pour les travaux de la quatrième session, il a fallu se mettre d'accord sur une vision commune et entreprendre la création ensemble. Lors de l'exercice avec la caméra, des constructions horizontales ont été promues dans lesquelles le groupe a fait émerger une création à partir de dialogues et d'accords. En ce sens, ce que montrent les vidéos est le résultat de ce qui est important pour les participants de montrer, c'est le reflet de leur façon de vivre et de voir les choses à partir de l'exercice créatif proposé. C'est, en tout cas, la manière que chaque groupe a trouvée de métaphoriser, avec le mouvement et l'image, les idées détonantes d'expression.

Au cours de l'activité, les équipes de travail ont trouvé différentes manières d'intégrer la caméra dans leurs déplacements et dans les espaces choisis. Ces décisions impliquaient différentes manières de montrer et d'orienter le regard de ceux qui verraient les vidéos. Les

ressources trouvées par les équipes pour combiner le mouvement du corps, celui de la caméra et l'utilisation de l'espace étaient :

Premier cas : Ils décident tous d'être dans le cadre et je manipule la caméra selon leurs instructions.

Deuxième cas : Quelqu'un enregistre et quelqu'un d'autre fait : il y a des accords préétablis, mais aussi la liberté de cadrer et la liberté de bouger selon ses besoins personnels.

Troisième cas : Les rôles de celui qui enregistre et de celui qui agit alternent.

Ces variations impliquent une problématique commune : le corps de celui qui est énoncé est-il montré ou non ? Qui parle et comment parle-t-il à travers l'image ? Il indique non seulement la personne montrée mais aussi celle qui dirige le viseur de la caméra. J'ai pu distinguer l'importance de cet aspect lors de la réalisation des entretiens : Diana et Erick ont travaillé ensemble et ont décidé qu'Erick apparaîtrait sur l'image et que Diana enregistrerait. Au cours des entretiens (que j'ai menés avec chacun séparément), les deux ont déclaré qu'ils regrettaient que leur partenaire ne soit pas à leur place, qu'ils considéraient comme privilégiée par rapport à l'autre. En d'autres termes, tous deux étaient plus que satisfaits de leur rôle dans la création, qu'il s'agisse d'exécuter l'action ou de l'enregistrer.



Diana et Erick en train de réaliser leur vidéodanse. Fichier personnel.

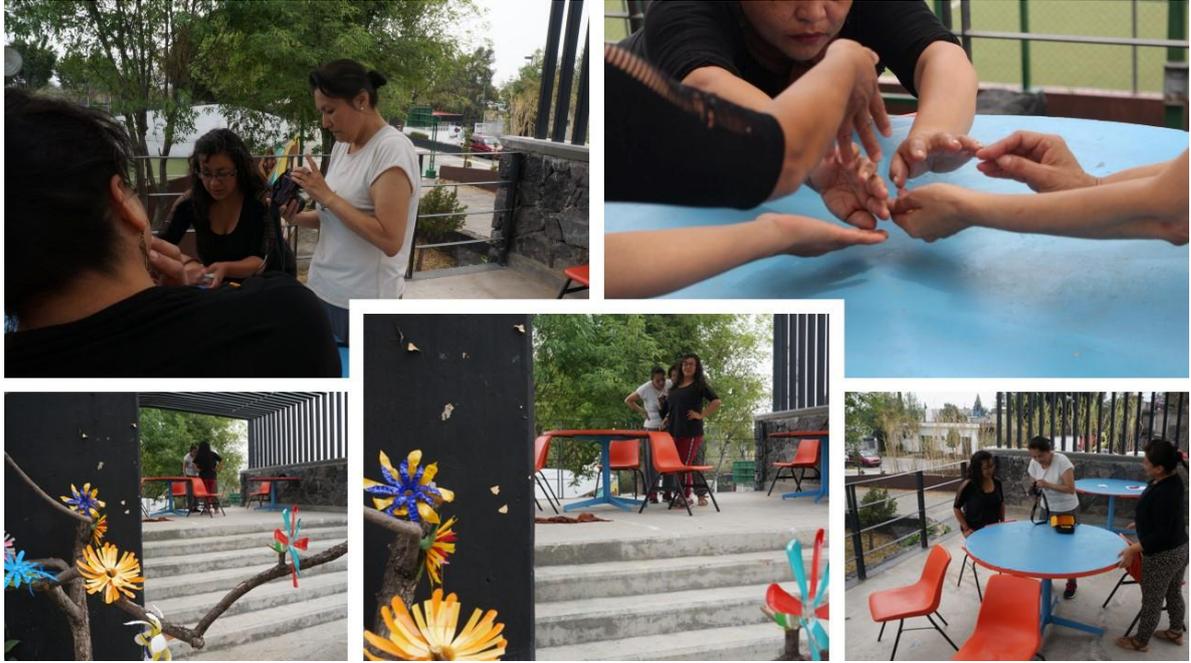
Erick mentionne « Et cette vidéodanse était aussi un moyen pour moi de tout libérer, vraiment. Oui, tout ce que je portais à moi, tout ce chaos. Et je voulais le refléter, je voulais vraiment le relâcher et je voulais me mettre sur le papier à ce moment-là. Le faire puis le laisser sortir a été très libérateur » (Annexe 3, entretien du 5 février 2020). Pour sa part, Diana mentionne : « J'ai aimé avoir le pouvoir ou le contrôle de ce qui est vu parce que je pense que ce contrôle m'a aidé davantage à communiquer ce que nous avons fait ». De plus, Diana reconnaissait sa place en tant qu'observatrice extérieure de l'action : « Et la partie dans laquelle Erick disait qu'il n'aimait pas qu'il ait monopolisé toute l'image, eh bien, ce n'était pas comme ça, parce qu'à la fin je me sentais que j'avais le contrôle de ce qui était vu. [Je sentais ma place] plus envahissante : 'Je te regarde' » (Annexe 3, entretien du 15 décembre 2019).

Erick, pour sa part, reconnaît l'enregistrement comme un moyen d'auto-observation : « Donc, traverser ce cadre [faire les actions sur la vidéodanse] la première fois a été difficile, c'était difficile et je l'ai ressenti très, très fort. Le regarder de l'extérieur était également intéressant. Voir cet enregistrement de l'extérieur, non seulement le vivre mais voir comment je me regardais et comment je l'exprimais à travers d'autres yeux m'a aussi donné une autre perspective » (Annexe 3, entretien du 5 février 2020)⁷⁴.

Une autre équipe, par exemple, a décidé de ne montrer que les mains ; c'était une danse dans laquelle il y avait un fond bleu et ses mains allaient et venaient à différents moments, tandis que je tenais la caméra à un angle zénithal. Ce sont les mains qui énonçaient la voix de tout le corps. Dans cette vidéodanse, il correspondait à l'action du corps d'évoquer « un torrent » ; la caméra devait faire allusion à une « voix ouverte », tandis que l'espace établissait un « ici et maintenant »⁷⁵. Tous ces thèmes correspondaient aux cartes choisies par l'équipe.

⁷⁴ Vous pouvez regarder la vidéodanse : <https://dansescritura.blogspot.com/2019/04/videodanzas-vidéodanses.html>. C'est le deuxième sur la liste.

⁷⁵ Voir la vidéo sur : <https://dansescritura.blogspot.com/2019/04/videodanzas-vidéodanses.html>. C'est le cinquième sur la liste.

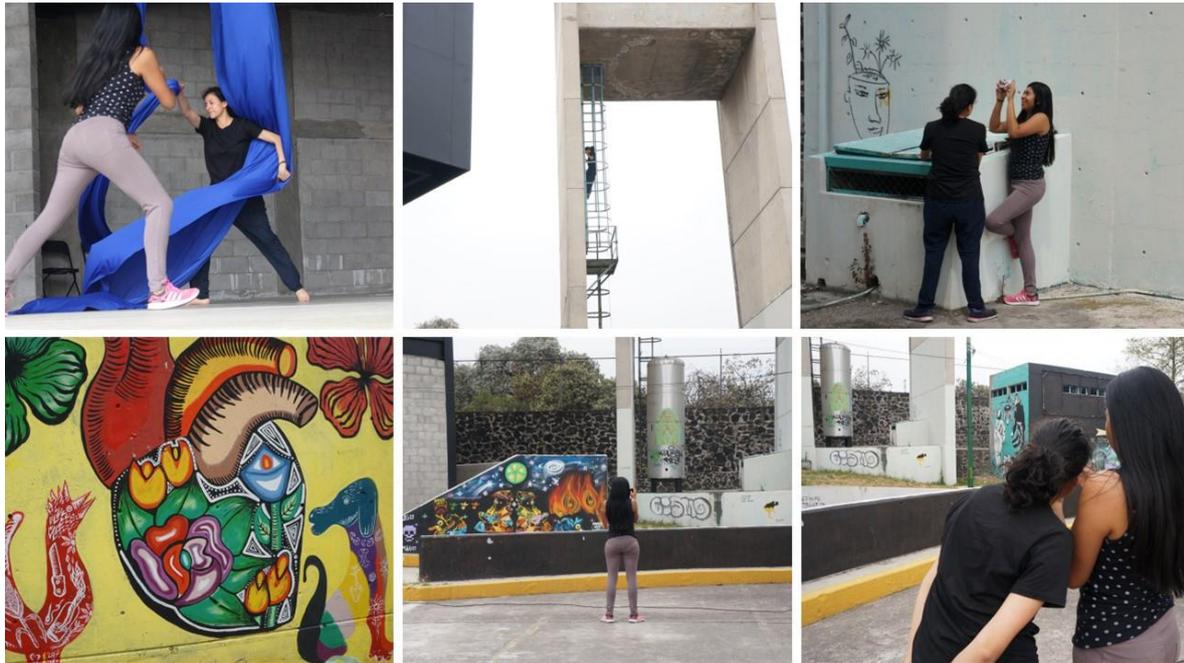


Lupita G., Sonia et Tere en train de fabriquer leur vidéodanse. Fichier personnel.

Danser l'espace

Une femme monte des escaliers très hauts : C'est « la foi et la folie » qui guident son action. L'espace cherche à évoquer « le rêve », « la magie ». Le rêve et la magie se retrouvent également sur certains escaliers qui mènent à un couloir où deux personnes peuvent se rencontrer ; dans une sorte de vierge avec un troisième œil sur le front qui est peinte sur le mur et qui se révèle quand la femme qui la couvrait s'écarte. Le rêve et la magie se retrouvent aussi chez une femme qui danse devant une peinture murale qui contient un cœur coloré, des fleurs, un coq, un chien ; dans des toiles bleues suspendues par le haut et auxquelles, à un moment, une femme est suspendue et, à un autre moment, elle les étend et la déplace tandis que la femme qui tient la caméra danse autour d'elle⁷⁶.

⁷⁶ Cette vidéo peut être visionnée sur : <https://dancescritura.blogspot.com/2019/04/videodanzas-videodanses.html>. C'est le quatrième sur la liste.



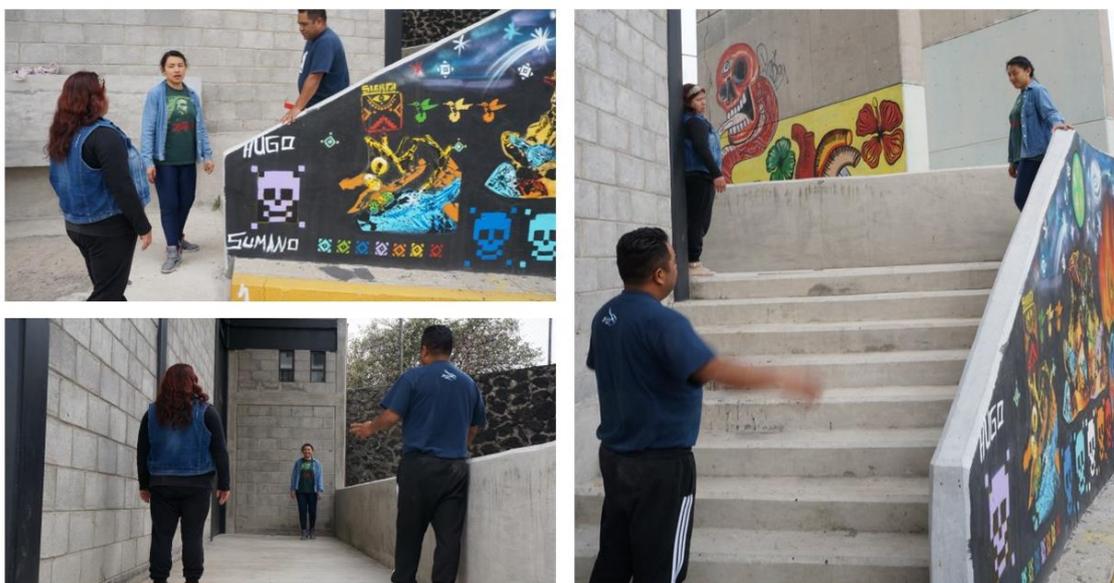
Itzel et Maleny en train de réaliser leur vidéodanse. Fichier personnel.

La recherche de lieux pour développer les idées des vidéodanses impliquait, pour les participants, de reconnaître l'espace qu'ils habitaient à ce moment-là. Il fallait aiguïser son regard et devenir sensible aux caractéristiques physiques de ces lieux : leurs dimensions, leurs couleurs, la sensation du corps en les habitant et, surtout, leur potentiel symbolique pour dire ce qu'ils cherchaient à exprimer.

Les espaces choisis par les participants sont devenus des contenants et des compagnons pour leurs corps dansants, mais aussi des projections extérieures d'idées, de sensations et d'émotions. En choisissant l'espace où ils enregistreraient, les mouvements qu'ils effectueraient dans cet espace et la façon dont la caméra était positionnée comme un autre élément du jeu et de la composition, les participants ont transposé des idées abstraites en actions concrètes. Les images animées créées à partir de cette transposition étaient du domaine du métaphorique ; ce ne sont pas des illustrations d'idées mais des évocations qui laissent place à l'action et à la lecture ultérieure.

Une autre des équipes de travail a trouvé de la place pour l'idée « un chemin ou plusieurs ». Le mouvement de la caméra devait évoquer « vivre pour apprendre à emprunter un chemin ou plusieurs », tandis que le mouvement du corps faisait allusion à l'idée «

d'imaginer et de continuer à imaginer ». Ces idées initiales ont été les déclencheurs pour commencer à créer. Il en résulte un plan séquence où il y a des rencontres et des séparations. Dans ce cas, tous les membres ont décidé de monter sur scène et quelqu'un en dehors de leur équipe les a enregistrés⁷⁷.



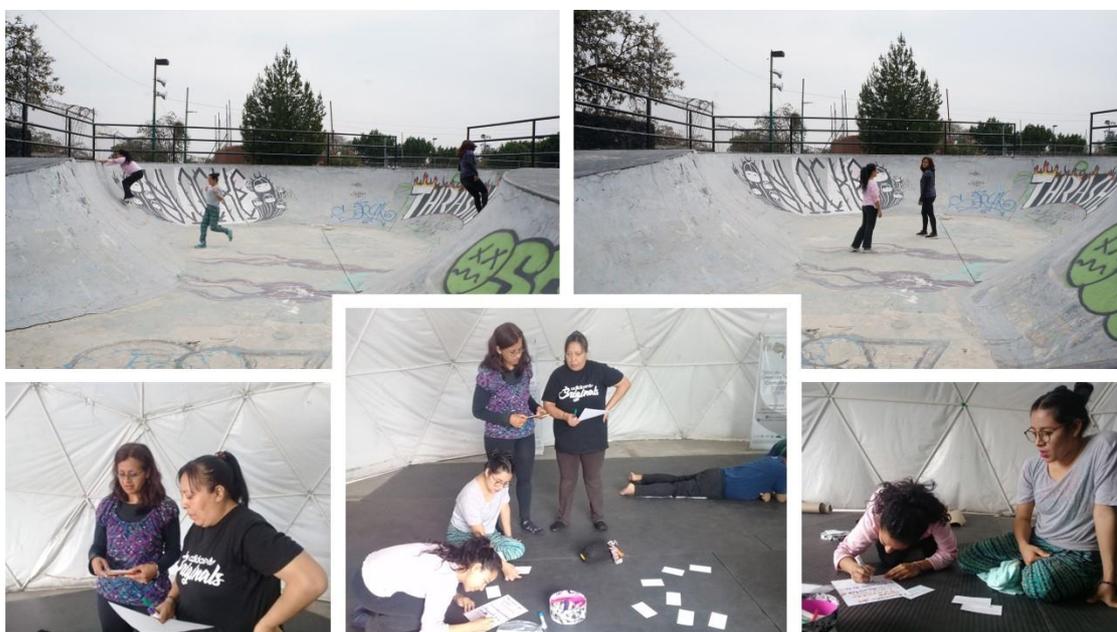
Cinthy, Lupita et Manuel dans le processus de leur vidéodanse. Fichier personnel.

Tout au long du processus, les participants à l'atelier ont fait leurs propres découvertes et les ont développées dans une certaine direction. Enfin, il ne s'agissait pas d'être fidèle aux premières idées mais de les prendre comme points de départ pour l'exploration.

Dans le cas d'une autre des équipes, les participants ont décidé que leur espace pour l'action serait une piste de planche à roulettes. C'était un espace concret concave qui était la métaphore de « profondeur et mémoire ». Dans cet espace, sa danse évoquerait l'image des « navires perdus ». Le mouvement de caméra tentait de répondre à la question : « Quelle direction prendre ? ». Dans leur cas, elles ont également décidé d'apparaître sur l'image et elles l'ont résolu en changeant de rôle : l'une d'eux a d'abord tenu la caméra, puis la caméra

⁷⁷ La vidéo peut être visionnée sur : <https://dancescritura.blogspot.com/2019/04/videodanzas-videodanses.html>. C'est le premier sur la liste.

s'est concentrée sur le sol, a fait une coupe pour changer de main et l'action a repris à partir de là pour que celui qui avait enregistré la première partie puisse apparaître sur l'écran pendant la seconde. La façon de faire ce changement donne l'impression qu'il s'agit d'une seule prise ; cependant, le changement de main de la caméra impliquait, nécessairement, un changement dans le regard et dans la perspective de la scène⁷⁸.



Arlette, Daniela, Fernanda et Socorro en train de concevoir leur vidéodanse. Fichier personnel.

En conclusion, au-delà des éléments rhétoriques utilisés dans les vidéodanses et de la valeur esthétique qu'elles pouvaient avoir, les vidéos créées étaient une manière de plus d'exprimer la subjectivité des créateurs et de se reconnaître et de construire leur propre image à travers leurs créations. Ainsi, l'intérêt pour la vidéodanse comme format de création a été guidé par son potentiel à véhiculer l'énonciation des participants grâce au pouvoir de l'immédiateté de l'image et à la possibilité qu'ont trouvée les créateurs de décider de ce qui est montré et de quel point de vue.

⁷⁸ Cette vidéo peut être regarder sur : <https://dancescritura.blogspot.com/2019/04/videodanzas-videodanses.html>. C'est le troisième sur la liste.

De plus, la reproduction de l'image enregistrée a permis aux participants de se reconnaître dans ce qu'ils avaient créé et, plus tard, de pouvoir dialoguer avec leurs œuvres à partir de quelques improvisations de mouvement qu'ils ont réalisées simultanément à la projection des vidéodanses.

La nature « hybride » de notre atelier nous permet d'aborder la danse et l'écriture dans une perspective élargie. La vidéodanse, également en tant que format hybride, est devenue un outil de jeu qui nous a permis de nous déplacer et d'écrire dans d'autres temps et espaces. C'était un médium qui donnait voix aux actes auto-énonciatifs de ceux qui se consacraient à la création.

c. Dramaturgie à tisser

Dramaturgie

En dissociant le texte dramatique de l'événement théâtral dans la seconde moitié du XXe siècle, la dramaturgie s'est affranchie de son contexte littéraire et a permis sa diversification de sens et d'usages de l'action sur la scène et non plus de l'écriture qui précède et guide un spectacle. Hans-Thies Lehmann, à partir des travaux de Gerda Poschmann et Andrzej Wirth, a établi la catégorie du « théâtre postdramatique » pour désigner un théâtre qui annule la prépondérance du texte et met tous ses aspects scéniques sur le même plan de pertinence. À cet égard, Micaela van Muylem mentionne : « Le *théâtre* est compris comme un théâtre de présentation, non subordonné à la suprématie du texte et non au conflit entre les personnages, aux unités d'espace, de temps et d'action, avec des personnages qui deviennent figures porteuses d'un discours, dans une scène où, de surcroît, les frontières entre réalité et fiction s'estompent et le geste métathéâtral prédomine » (Muylem, 2018, p. 28).

Cela nous permet de parler de dramaturgie dans d'autres domaines et pas seulement dans le domaine purement théâtral. Dans notre cas, nous apportons la dramaturgie à notre champ d'action —la danse— et nous l'abordons sous trois angles. D'abord, sous l'angle de la superstructure qui organise une création en fonction des éléments qui apparaissent au cours du processus et qui font naître et grandir une œuvre depuis son apparition naissante jusqu'à sa réalisation en tant que produit artistique : « C'est dans la tension existante entre le presque-

rien contenu dans un désir (disons celui de l'auteur, pour l'instant) et les réalisations à venir (que l'on peut qualifier de travail imminent) où opère la dramaturgie de la danse », mentionne André Lepecki dans son texte *On n'est pas prêt pour le dramaturge* (Lepecki, 2011, p. 171). Concernant les Ateliers Danse et écriture, cette superstructure ne correspond pas à la création d'une pièce mais à la conception globale des séances de l'atelier : Comment tisser les différentes séances et que se passe-t-il en leur sein pour favoriser l'auto-énonciation des participants ? Comment dialoguer avec les expériences qui émergent pour construire l'atelier ? Quelles activités aborder, dans quel ordre et quelle est leur marge d'adaptation ?

Deuxièmement, la dramaturgie comprise du point de vue de ce qui agit, comme un outil pour organiser son travail scénique, même s'il ne répond pas à une logique narrative ni linéaire. Julia Varley, membre de l'Odin Teatret, affirme : « Dans mon travail de comédienne, la dramaturgie est l'instrument qui permet d'organiser le comportement scénique, c'est la logique qui relie les actions, c'est la technique pour agir de manière réelle dans la fiction (Varley, 2009, p. 59). Dans notre cas, ce sont les participants à l'atelier qui construisent leurs dramaturgies, leurs structures intimes à travers lesquelles ils peuvent se mouvoir.

Troisièmement, la dramaturgie comme mécanisme, comme construction de dispositifs qui accueillent les explorations et les propos de ceux qui la génèrent et jouent avec. Cette dernière façon de penser la dramaturgie est étroitement liée à la catégorie de « partition », qui, comme nous le verrons plus loin, fonctionne à la fois comme note de mémoire et comme point de départ pour la création. Ces partitions, qui au sein de l'atelier prennent la forme de cartes, dessins, notes écrites, poèmes visuels, entre autres, loin d'être de simples enregistrements de ce qui a été fait, deviennent des « programmes d'activités » pour revisiter et transformer ce qui a déjà été créé. Laurence Louppe (2013) a mis en évidence le fonctionnement d'une partition dans le contexte de la danse et comment certains créateurs en ont fait un lieu de travail. A cet égard, Louppe mentionne que « la danse établit un modèle : parce que la partition chorégraphique (plus ou moins même que la partition musicale traditionnelle) fournit un *programme d'activités*, elle propose des 'scénarios' qui à leur tour génèrent des 'scènes' qui se multiplient dans le temps et dans l'espace » (Louppe, 2013, p. 198). L'utilisation de la partition comme prémisses de travail dans les Ateliers de Danse et écriture donne une place particulière à l'exploration personnelle : elle met en avant et, en

même temps, soutient l'expression de ceux qui agissent. La construction des danses et des textes ne se fait pas par imitation ou par mémorisation, mais par une improvisation constante et la mise en œuvre de tâches spécifiques, comme un jeu qui a ses règles et, guidés par les limites établies par lesdites règles, les joueurs improvisent le chemin.

Partitions, cartes et notes pour la mémoire et l'action

Comme proposé par Julie Sermon et Yvane Chapuis dans *Partition(s)*, leur ouvrage sur partitions. Objet et concept de pratiques scéniques, celles-ci relèvent clairement du domaine musical mais, leur usage, à la fois comme catégorie et comme concept, a débordé sur les autres arts de la scène, que ce soit le théâtre, la danse ou la performance. Pour Julie Sermon, ce fait implique la nécessité d'élargir le vocabulaire et de nommer les mutations intervenues dans la pratique des arts du point de vue des artistes (auteurs, metteurs en scène, scénographes, interprètes) et des théoriciens et critiques (Sermon, 2016, p. 29). Sermon souligne qu'il existe deux paradigmes transversaux de la partition musicale qui traversent également la partition scénique : le paradigme graphique, associé à l'écriture et à la lecture, et le paradigme performatif, lié à l'action : « Mais la véritable spécificité de la partition est ailleurs : elle tient à ce que les notations que cet objet graphique donne à lire, loin d'être une finalité en tant que telles, appellent une ou des forme(s) d'effectuation, ouvrent l'espace d'un jeu — en un mot : sont tendues vers un horizon performatif » (Sermon, 2016, p. 39). Quant à sa provenance, la partition peut être quelque chose qui est trouvé et pris comme tel — un *ready-made* comme une liste de supermarché ou un calendrier, selon Louppe (2013) — ou elle peut être créée comme une série de prémisses à la création. En tout cas, « une fois qu'elle est couchée sur le papier, l'œuvre s'émancipe des corps et du contexte qui l'ont initialement produite — ce qui rend possible sa reprise ou sa 'recréation' *ad libitum* » (Serna, 2016, p. 36).

Dans ce même esprit, lors de la première session de l'atelier, chaque participant a créé un poème visuel et, plus tard, lors de la cinquième session, chacun avait son poème à portée de main pour en faire du mouvement.



Image 1. Exemples de poèmes visuels réalisés lors de la première session de l'Atelier de Danse et écriture au Foro Elefante (2019). Photographie : Foro Elefante, Compagnie de théâtre Cempoa.

Inspirés par leur propre poème visuel (production textuelle), les participants ont créé une danse individuelle avec pour tâche de « traduire » ce qui se trouvait sur la feuille bidimensionnelle en espace tridimensionnel. L'évocation du poème est recherchée et sa simple illustration ou mimétisme est évitée. Les danses créées lors de l'atelier, comme on disait, ne sont en aucun cas construites par des pas ou des mouvements fixes ; ce sont plutôt des explorations, des essais qui, en transposant un langage à un autre (le langage textuel à celui du mouvement), révèlent un autre aspect de ce qui a été créé. En ce sens, l'exercice ne consiste pas à faire une « traduction » mais à prendre le poème visuel comme point de départ pour construire une danse qui le suggère à peine. On peut dire, métaphoriquement, que le poème visuel « fait pousser » une danse.

Les participants ont tout le temps une tâche créative : transférer le poème à leur corps et à l'espace de la salle. En ce sens, on peut affirmer que ce poème visuel, de nature textuelle, devient une « partition » dès lors qu'il est utilisé comme un « programme d'activités », quoique ni explicite ni littéral.

D'autre part, les partitions ont aussi le potentiel de rendre visible le processus, puisqu'elles explicitent le dispositif de création pour ceux qui en construisent : « Les

partitions libèrent le sujet créateur parce qu'elles n'entendent ni catégoriser ni organiser, mais plutôt pour rendre le processus lisible. Par conséquent, ils renforcent la conscience artistique » (Lawrence Halprin cité par Louppe, 2013, p. 199). La conscience artistique dont parle Halprin a aussi à voir avec la dynamique de la création : car il s'agit d'une construction collective qui naît des idées et des besoins du groupe et non de consignes à exécuter et qui émanent d'une figure de pouvoir (disons le chorégraphe, réalisateur, metteur en scène, etc.), les personnes impliquées ont toutes les mêmes informations et la même hiérarchie créative : « La partition est le mécanisme qui nous permet à tous de nous impliquer, de faire sentir notre présence » ; les partitions sont des « lignes d'action auxquelles chacun contribue et d'où émerge finalement une performance » (Louppe, 2013, p. 199).

Outre l'horizontalité de la création, les partitions ont permis de prendre une certaine distance par rapport au processus et donc d'avoir une perspective plus claire de ce qui se fait. Sans aucun doute, il y a de nombreux aspects de l'expérience qui ne peuvent pas être établis graphiquement et qui, peut-être, ne peuvent même pas être nommés avec des mots ; cependant, avoir une référence visuelle des aspects de la création nous a permis de ne pas nous perdre sur le chemin de la production de matériaux et nous a également permis de réaliser plus facilement comment la création se déroule à partir de certaines idées génératrices, et a reflété différents visages de l'énonciation personnelle.

Les partitions créées dans l'Atelier de danse et d'écriture, parfois sous la forme de cartes, aident à saisir graphiquement le territoire qui se construit avec les productions textuelles et gestuelles. Elles permettent de pouvoir déceler des coïncidences et des résonances dans ce qui se construit, tant individuellement que collectivement. Les cartes créées révèlent également la nature du cheminement créatif : l'origine d'une danse, d'un mot, d'une idée et son évolution dans le va-et-vient constant entre le mouvement, les mots, l'exploration personnelle et le contact avec les autres et leurs manières particulières de créer et de vivre ; ils contribuent à comprendre ce qui a été fait et d'où cela a été fait. Nos partitions fonctionnent comme une sorte d'écriture pour observer et réfléchir sur ce qui a été fait : « [...] l'écriture a pour premier effet de faire se 'déploy(er) devant les yeux' ce qui en principe est évanescent, insaisissable, éphémère : les messages oraux en premier lieu, mais tout aussi bien n'importe quel type de sons, ou n'importe quel mouvement du corps » (Jack Goody repris par Sermon, 2013, p. 38).

grande qui rassemblait tous les matériaux que nous allons présenter lors de la Journée Internationale de la danse 2019⁷⁹.

Quant à la dimension peut-être la plus intime des partitions, on peut en parler du point de vue de ceux qui exécutent une action : « De fait, ladite ‘partition’ de l’acteur (du danseur, du performeur) a pour principale caractéristique d’être, sinon immatérielle, du moins invisible : elle s’écrit, pour ainsi dire, à même le corps des interprètes, qui en construisent la mémoire technique, affective, spatiale, kinesthésique... — au fil de répétitions » (Sermon, 2016, p. 43). S’il est vrai qu’une grande partie des partitions des performeurs est sauvegardée dans leurs mémoires, il est possible de prendre quelques notes de leurs tournées pour les intégrer au jeu. Ainsi, lors de la cinquième séance de l’atelier, une fois que les participants ont exploré quelques danses individuelles dérivées des poèmes visuels, chacun d’eux a enregistré ses mouvements, ce qui n’était pas une description exhaustive de ce qui s’exécutait avec le corps mais seulement pour enregistrer quelques pistes afin qu’ils puissent retourner à leur danse à l’avenir. Ils pourraient utiliser le mot ou des dessins pour ces « notes de mémoire ».

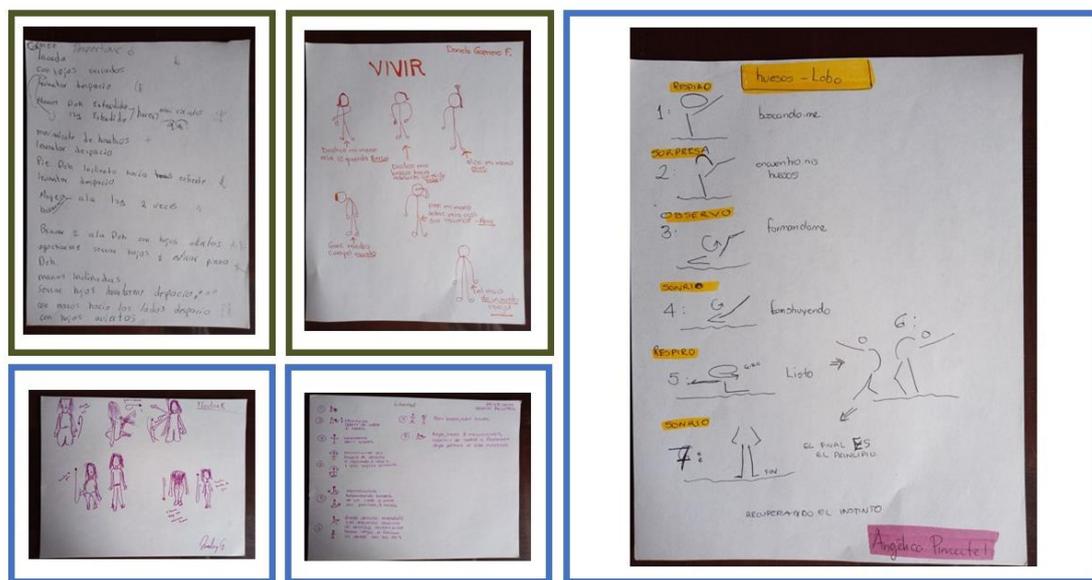


Image 3. Exemples d’enregistrements des danses individuelles. Fichier personnel.

⁷⁹ Nous parlerons de cette présentation dans la prochaine section « Les passionnés de danse et d’écriture. Implications et débats esthétiques, éthiques et politiques du champ amateur ».

Laurence Louppe mentionne que, dans une œuvre de reprise, la pièce n'est pas « reproduite » au sens de « dupliquer » mais plutôt de « produire à nouveau » (Louppe 2013, p.198). Suivant cette idée, les enregistrements réalisés par les participants de leurs danses individuelles leur permettaient de les « re-produire », bien que chaque production ait ses propres trouvailles. Dans notre cas, la métaphore pour « produire à nouveau » était le verbe « visiter ». Si on considère la danse elle-même comme un lieu, chaque fois qu'on y revient, on doit parcourir le chemin et, au cours de ce voyage, il est possible de découvrir quelque chose de différent à chaque fois : « La lumière entre dans ma maison d'un endroit différent », dit Sonia, une des participantes à l'atelier, se référant à ce qui lui arrive lorsqu'elle danse à nouveau sa pièce individuelle.

Les danses personnelles créées lors de la séance cinq étaient des pièces pour le jeu et pour le montage dans les séances suivantes ; les créateurs ont donc dû les répéter plusieurs fois et à chaque fois avec les mêmes prémisses : ne pas chercher à reproduire ce qui était déjà fait mais à explorer , « visitez » la danse à chaque fois selon les nouvelles conditions. Les participants ont exprimé verbalement comment ils ont vécu la répétition de leurs danses. Il est à noter que, grâce à voir les autres répéter leurs propres danses, ils ont pu découvrir quelque chose dans les leurs :

« Voir les autres me sert d'exemple pour faire plus avec mon corps. Cinthya est absente mais elle est là. Son corps est mon corps ». (Tere).

« Je remarque les caractéristiques que chaque personne a dans ses mouvements ». (Manuel).

« Chacun a sa richesse, son *punch*. C'est comme un casse-tête », (Lupita I).

« Tu te fais contaminer par les autres : joie, imagination ». (Angélique).

« La répétition sert à améliorer, à donner des intensités différentes. Voir les mouvements des autres me donne des idées et m'inspire ». (Arlette).

« Chaque danse reflète l'état dans lequel on arrive à chaque séance ». (Socorro).

« Il est important de prendre en compte les espaces de ceux qui ne le sont pas. Aussi, parfois vous êtes perdu et soudain vous rencontrez un regard et vous vous demandez ce qu'il y a dans ce regard ». (Lupita G.).

« J'avais besoin d'emmener le mouvement ailleurs mais je ne l'ai pas fait ; au lieu de cela, j'ai déplacé le poids de mon corps pendant la danse ». (Sonia).

« C'est difficile pour moi d'avoir l'idée initiale de la danse ». (Fernanda).

« J'aime les choses imprévues qui se produisent dans le cadre du prévu, les coïncidences ». (Maleny).

« Ma 'porte' me permet de créer quelque chose de nouveau dans l'instant, de lâcher prise. Ce qui était n'est plus ». (Erick).

« Les autres me transmettent quelque chose ». (Carmen)⁸⁰.

De cette façon, les textes construits dans l'atelier de danse et d'écriture ont le potentiel d'être des partitions, des points de départ pour la génération du mouvement et, à son tour, le mouvement peut être enregistré comme une série d'annotations personnelles pour permettre, plus tard, de revenir à elle.

Assembler pour rencontrer les autres

Lorsque j'ai organisé le premier Atelier de Danse et écriture en février 2018, je n'avais pas en tête que nous consacrerions une séance à montrer notre travail à des personnes extérieures à l'atelier. Cependant, j'avais pensé que lors de la dernière session, nous avions eu l'occasion d'examiner ce que nous avions construit d'une manière ou d'une autre ; comme un sculpteur qui termine son travail et prend du recul pour apprécier le travail réalisé sous un autre angle. Maintenant je me rends compte que c'était un besoin personnel et intuitif de sentir qu'ainsi nous « fermions » un processus. C'était le sentiment de pouvoir « rassembler »

⁸⁰ Ces commentaires ont été faits par les participants lors des échanges que nous avons eu à la fin de la session et j'ai enregistré les phrases dans mon journal personnel le 25 mars 2019.

tout ce qu'on avait fait et rendre compte concrètement de ce qu'on avait vécu. Mais, surtout, cette étape du processus me semble cruciale pour compléter la reconnaissance de soi au sein des créations et de la dynamique de groupe. J'ai donc pensé à la dernière session (à cette occasion il n'y en avait que quatre) comme une présentation organisée de nos créations pour nous-mêmes.

Spontanément, à un moment donné de la troisième séance, les participantes ont exprimé le souhait d'avoir des invités proches pour cette dernière rencontre, donc finalement chacune était accompagnée d'une ou deux personnes et nous leur avons montré trois danses collectives qui reliaient les textes avec les danses individuelles. Aux murs de la salle nous accrochons nos notes, nos cartes, dessins, « portes » et textes. Une équipe a même incorporé une feuille de papier dans leur danse qui contenait des dessins de silhouettes de parties de leur corps et quelques phrases.



Image 4 : Premier atelier de danse et écriture. Mexico, février 2018. Fichier personnel.

Dans le deuxième atelier, qui avait également quatre sessions (septembre-octobre 2018), il était possible d'inviter quelqu'un à la fin et nous avons plutôt prévu une petite réunion entre nous pour partager un apéritif et discuter de nos expériences.

Dans ce contexte, pour l'atelier qui a eu lieu au Foro Elefante (février-mai 2019), dès le début j'ai envisagé de montrer le travail, même si je pensais que ce serait une décision que nous prendrions en groupe une fois le cours commencé. La présentation n'a pas été conçue comme l'objectif de l'atelier mais comme une autre expérience en son sein. Il s'agissait de partager les productions avec d'autres dans une atmosphère de confiance et de convivialité. De plus, revenir sur ce que nous avons fait et l'organiser nous permettait aussi d'avoir un certain recul et une certaine distance, ce qui pouvait contribuer à prendre conscience de certains aspects de notre propre création et contribuer à la connaissance de soi.

Une fois qu'on a décidé de socialiser notre travail, j'ai fait les propositions suivantes :

1. Nous consacrerions des séances à la production et à l'exploration de matériaux à travers des exercices d'écriture et de mouvement (séances 1 à 4).

2. D'autres sessions s'attacheraient à revisiter et jouer le matériel produit (sessions cinq à huit).

3. La présentation sera faite dans le cadre de la Journée Internationale de la Danse 2019 au Foro Elefante (séance 9).

4. La dernière session serait consacrée à la clôture de toutes les expériences de l'atelier.

D'après cela, la dramaturgie était présente aussi dans l'assemblage des matériaux pour le jour de la présentation. Il ne s'agissait pas de planifier une séquence de scènes avec les matériaux produits, mais plutôt de suivre la même logique et les mêmes principes que les premières séances : nous sommes entrés dans cette partie du processus avec un esprit d'expérimentation, avec une disposition ludique. Nous avons pris les matériaux déjà produits, nous sommes intervenus et les avons fait dialoguer avec d'autres matériaux, qu'il s'agisse de danses (dansées en direct ou enregistrées) ou de textes.

En tant que coordinatrice de l'atelier, j'ai été confrontée à la question de savoir comment assembler les matériaux, comment les faire coexister sans être chaotique mais sans tomber dans le mécanique et l'évidence non plus⁸¹.

Dans *Composer en danse. Un vocabulaire des opérations et des pratiques* (2020), les auteures Yvane Chapuis, Myriam Gourfink et Julie Perrin ont interviewé dix chorégraphes et se sont interrogées sur leurs pratiques concernant certains concepts et ressources, dont « l'assemblage »⁸². Sur la base de leurs recherches à cet égard, elles ont trouvé cinq opérations différentes pour le faire : la combinatoire, la juxtaposition, la variation, le montage et le boucle. Gourfink mentionne à propos de l'opération de juxtaposition qu'elle est « fortement liée à la notion de dramaturgie. Les matériaux se succèdent dans le temps ou au contraire sont convoqués simultanément. Les assemblages retenus sont souvent ceux qui créent de la tension, de l'inattendu, ou encore une certaine forme de légèreté » (Gourfink in Chapuis, 2020, p. 72). Concernant l'opération de montage, terme lié au domaine audiovisuel, Gourfink évoque l'expérience du chorégraphe Loïc Touzé : « [il] précise qu'il peut associer deux matériaux hétérogènes sans lien direct, et que le simple fait de les rapprocher produit du sens » (Gourfink in Chapuis, 2020, p. 72).

De son côté, André Lepecki s'interroge aussi sur ses travaux d'assemblage et trouve un indice de réponse dans le fragment d'un texte de José Gil :

Le désir crée des assemblages. Mais le mouvement vers ces liens fait toujours place à de nouveaux assemblages. Et c'est que le désir ne s'épuise pas dans sa propre satisfaction à mesure qu'il grandit en se rassemblant à nouveau. Et tout, pour créer de nouvelles connexions entre des matériaux hétérogènes ; établir de nouveaux liens,

⁸¹ C'était le premier atelier assez long pour préparer pendant quelques sessions la présentation aux autres. Contrairement aux autres activités développées lors des premières séances, celles-ci n'ont pas pu être réalisées dans les ateliers passés, elles sont donc les moins testées et je considère que cette deuxième partie de revisite et d'organisation des productions peut être retravaillée.

⁸² Une conversation entre les auteures où elles décrivent leur processus de recherche peut être consultée au lien suivant : <https://choregraphie.hypotheses.org/1075>.

d'autres voies pour canaliser l'énergie ; connecter, mettre en relation, créer une symbiose, provoquer quelque chose, créer des machines, des mécanismes, des articulations ; c'est ce que signifie assembler. Constamment et sans cesse exigeant de nouvelles relations. (José Gil in Lepecki 2011, p.174).

Établir de nouvelles relations entre des matériaux hétérogènes : n'est-ce pas là l'essence de la métaphore ? Dans chaque atelier que j'ai donné, j'ai commencé la première séance en parlant de la métaphore et en faisant allusion à son étymologie, « transporter au-delà », pour inviter les participants à se déplacer autant que possible vers le terrain du métaphorique, car c'est dans cet inépuisable terre que peuvent se créer des relations entre les idées, les mouvements, les mots et les êtres humains. Ces relations nous révèlent une partie du monde et de nous-mêmes que nous ignorions jusqu'alors. Concernant le désir comme principe d'assemblage, je le conçois comme la volonté de chaque participant d'être dans l'atelier, de se lier aux autres et de montrer quelque chose de lui-même qui peut être déclencheur de création collective. En tant qu'animatrice de l'atelier, une grande partie de mon travail consiste à créer le bon environnement de confiance pour maintenir ces volontés vivantes.

D'autre part, dans le processus créatif de trouver la résonance de ses propres mots dans ceux de l'autre, de la danse d'un corps dans les corps qui y sont rassemblés, c'est là qu'une énonciation peut avoir une place qui fait sens à la fois pour la personne qui le fait et pour qui le reçoit. C'est aussi dans ce travail d'assemblage, de mise en relation de différents matériaux, qu'entre le « je » et le « tu » un « nous » commence à se forger. Rappelons ici que, pour Bernard Stiegler, « le psychisme individuel est d'abord psychosocial, et le social n'est pas une somme 'intersubjective' d'individus déjà constitués. L'individuation du 'Je' est celle du 'Nous' et vice versa » (Stiegler cité par Bluemink, 2020).

Dans les séances que nous passons à assembler le matériel pour la présentation, nous réalisons quelques expérimentations. Comme je l'ai dit, il ne s'agissait pas d'arranger un matériau après l'autre, mais de « visiter » les matériaux que nous avons et de les mettre en dialogue avec un autre élément. Par exemple, lors de la quatrième session, nous avons créé

quatre vidéos (une par groupe) depuis les « portes » des autres⁸³ et, lors de la septième session, on a improvisé avec les vidéos projetées sur le mur ; les participants jouaient avec leur mouvement en direct en prenant les danses enregistrées comme des interlocuteurs. Il s'agissait de composer en temps réel à partir des phrases des « portes » avec lesquelles les vidéos étaient créées. Ce moment d'improvisation a été inclus dans la structure finale de la présentation.



Image 4. Présentation de la pièce « Yo, tú, Nosotros » (« Moi, toi, nous ») dans le cadre de la Journée Internationale de la Danse 2019. Foro Elefante, CDMX. Photographie : Foro Elefante, Compagnie de théâtre Cempoal.

De cette façon, le besoin d'assembler les matériaux est apparu comme une ressource pour partager l'expérience de l'atelier avec quelques invités. La dramaturgie, dans ce cas, a fonctionné selon ce que mentionne Lepecki (2011) : donner consistance, solidité et cohérence esthétique à la pièce ; dans notre cas, à « Moi, toi, nous » (c'est ainsi que nous avons nommé

⁸³ Je détaille ce travail dans la section « Danse, vidéo et altérité ».

l'œuvre que nous avons présentée au public). Cependant, au-delà même de la consistance et de la cohérence esthétique, la dramaturgie a servi, dans cette dernière étape, à nous rendre lisibles pour ceux qui seraient là pour nous écouter-voir-sentir.

En somme, je prends la dramaturgie comme concept articulant et comme outil pratique dans la conception des séances des Ateliers de Danse et écriture. Je la trouve aussi dans l'accompagnement que j'ai fait des processus créatifs, tant individuels que collectifs et dans les dramaturgies que les participants ont faites dans leurs créations. La dramaturgie a été présente dans la réalisation d'une structure pour partager le processus et le présenter aux invités ; dans le tissu entre écriture et mouvement et, enfin, comme instrument pour provoquer et organiser l'auto-énonciation.

3. Les passionnés de danse : Implications et débats esthétiques, éthiques et politiques du champ amateur

a. Ceux qui aiment la danse

Nous terminons cette deuxième partie de notre travail par une réflexion sur ce que la création implique dans le champ « non professionnel » et sur les problèmes que les termes « amateur » et « professionnel » amènent avec eux. Il ne s'agit pas seulement d'une question conceptuelle ou nominale, mais d'un positionnement esthétique, éthique et politique devant la pratique elle-même encadrée dans nos contextes.

Pour parler des personnes qui ont fait partie de l'Atelier de Danse et écriture dans ses différentes émissions, et du positionnement de cet espace dans le contexte artistique et social, nous partons de la caractérisation des groupes de travail qui se sont constitués. Très tôt dans cette recherche, j'ai envisagé de travailler avec des groupes plus définis, par exemple uniquement des femmes migrantes. J'avais déjà donné le premier atelier uniquement aux femmes car je me suis associée à une coopérative qui se consacrait à la promotion des activités d'autonomisation des femmes et ce sont elles qui m'ont aidée à gérer cette première expérience. Cet atelier a été la graine qui a vu fleurir tout ce travail ; cependant, le fait qu'il ne visait que les femmes n'était que circonstanciel. Ce qui m'a vraiment ému, c'est de partager l'expérience de l'atelier avec des personnes qui avaient un réel intérêt à s'explorer à travers le mouvement et l'écriture. Le déroulement du travail et les opportunités d'offrir l'atelier dans mon contexte immédiat m'ont amené à élargir la possibilité d'ouvrir l'atelier à des personnes qui ne sont pas professionnellement dédiées à la danse mais qui y ont un intérêt, quelle que soit leur expérience antérieure.

Cette ouverture de l'appel impliquait la formation de groupes hétérogènes, apparemment sans profil commun, ce qui, à des fins de recherche, pouvait être considéré comme rendant difficile l'encadrement des travaux et, peut-être, brouillant les objectifs et la portée de l'atelier. De plus, à des fins de financement ou de promotion, il ne saurait être qualifié de

projet destiné à certains groupes « vulnérables »⁸⁴. Cependant, déjà dans la pratique, la composition diversifiée des ateliers a représenté une force. Étant donné que cette hétérogénéité était spontanée et répondait à un réel besoin dans mon contexte, elle m'a permis de présenter ces réflexions dans un cadre éclectique, mais dans lequel plusieurs projets artistiques s'opèrent, tant sur le plan personnel qu'au sein du champ de la danse.

L'Atelier de Danse et écriture n'a pas été conçu comme un projet pour « intervenir » sur une réalité sociale et tenter de l'améliorer. Plutôt, il était pensé à une échelle plus intime, plus en « tête-à-tête » ; cherché, dès le début, à reconnaître les participants en tant que personnes. En *náhuatl*⁸⁵, une personne est définie par le diphrasisme *in ixtli in yóllotl*, un « visage-cœur »⁸⁶. À ce stade, peu importait qu'ils soient « danseurs », « non-danseurs », « artistes », « non-artistes », etc. L'atelier est devenu un espace pour se rencontrer face à face et se reconnaître accompagné des autres. Chaque fois que l'atelier s'est tenu, c'était avant tout une assemblée de passionnés de danse et qui avaient envie de jouer avec l'écriture. C'est pour cette raison que je prends le terme « amateur » selon son étymologie, telle que décrite par Michel Briand dans la préface de *Corps (in)croyables. Pratiques amateur en danse contemporaine* : « passionnés, fervents, c'est-à-dire tout sauf indifférent-e-s à ce qui fait sens dans le rapport entre danse et vie » (Briand, 2017, p. 19).

De son côté, Bernard Stiegler revendique la figure de l'amateur comme une personne qui « aime le travail ou s'épanouit dans l'exécution dudit travail » (Stiegler, s.d.), et cela vaut dans tous les domaines de l'activité humaine. Le fait d'aimer implique que la personne participe activement à son désir. Ainsi, la figure de l'amateur s'oppose à celle du consommateur, de

⁸⁴ Voyez la critique de l'art victimaire d'Arlene Croce mentionnée par Isabelle Ginot (2017, p.41).

⁸⁵ Le *náhuatl* est une langue indigène encore utilisée au Mexique et dans certaines régions d'Amérique centrale.

⁸⁶ « Le *yóllotl* [cœur] possède, entre autres fonctions, celle de désirer quelque chose. [...] *in ixtli in yóllotl* (visage-cœur) est un diphrasisme *náhuatl* classique forgé pour connoter ce qui est exclusif à l'homme : un je bien défini, avec des caractéristiques particulières (*ixtli* : visage) et avec un dynamisme (*yóllotl* : cœur) qui le pousse à aller à la recherche de choses, à la recherche de quelque chose qui le satisfasse, parfois sans but [...] et parfois jusqu'à ce qu'il rencontre la 'seule chose vraie sur terre', la poésie, la fleur et le chant » (Portilla, p. 240).

celui dont le désir est standardisé par le marché. En participant à son désir et à son goût⁸⁷, l'amateur s'individualise. Stiegler nous rappelle : « Aimer, c'est contribuer à l'être et/ou au devenir de l'être aimé » (Stiegler, s.d.). Ce sont des êtres actifs qui ont un impact positif sur les personnes et les circonstances dans lesquelles ils opèrent.

J'entends donc la figure de l'amateur, au sens large, comme quelqu'un qui aime ce qu'il fait et, par sa pratique, se transforme lui-même et son environnement. Pour cela, il faut lâcher l'idée de ce qu'on devrait être : si on est des professionnels dans quelque chose, lâcher la pression de savoir le faire et de bien le faire ; si c'est de nos premières expériences, l'idée que nous sommes maladroits ; si nous avons une expérience antérieure, laisser le préjugé que nous ne sommes pas suffisamment qualifiés, beaux, créatifs, etc. Lâcher tout préjugé sur ce que l'on attend de nous en fonction de ce que l'on croit sur qui nous sommes ; entrer dans le jeu sans ces fardeaux, dans une relation très horizontale et avec l'ouverture de se redécouvrir. D'où l'importance de considérer et de construire l'Atelier de Danse et écriture comme un « cercle magique », un espace sûr et libre de ce que nous sommes censés être, savoir et faire ; au moins comme un jeu, comme une tentative, une ébauche qui n'exige rien de fini et qui laisse place au non-parfait, à l'inventivité insouciante.

b. Passionné sans *pass VIP* : qui n'aime pas jouer ?

On rentre pleinement dans le débat sur la figure de l'amateur : qui sont-ils ? Peut-on dessiner une identité « amateur » ? Quelle est sa place dans l'activité culturelle et artistique de nos contextes ? Pourquoi devrions-nous parler de leur différenciation par rapport, par exemple, aux « professionnels », en particulier dans ce travail ?

Dans la compilation des textes *Corps (in)croyables. Pratiques amateur en danse contemporaine*, ces questions sont abordées sous différents angles et des exemples d'œuvres spécifiques sont pris. En relisant la contribution de la chercheuse Isabelle Ginot, j'y ai trouvé

⁸⁷ « La figure de l'amateur prolonge la figure du goût, suggérée par les Lumières, comme connaissance du sensible ou médiation de l'immédiat, comme singularité d'un sentiment cultivé. Elle accompagne donc la question de la formation d'un public critique (irréductible au public) » (Stiegler, s.d.).

plusieurs points à discuter et que j'ai utilisés pour façonner les débats que cet ouvrage soulève. Dans son texte, Ginot (2017) distingue le danseur amateur et le danseur *piéton* et met les deux catégories en relation avec le danseur professionnel, qu'elle qualifie aussi de « normal », puisqu'il a normalisé son corps en fonction des exigences d'un métier et une formation.

Pour parler de pratique amateur, Ginot a opposé ses propositions à celles de Marie-Madeleine Mervant-Roux qui affirme que, dans le cas du théâtre, l'activité amateur consiste en une activité non professionnelle mais volontaire, assidue, dédiée au spectacle et à un public, et qui est dépourvue de liens avec le thérapeutique, l'éducatif et le social (Ginot, 2017, p. 28).

Certainement, séparer les champs qui comprennent la pratique amateur est difficile à faire. Où s'inscrit, alors, l'Atelier de Danse et écriture ? Comment le caractériser ? Ce n'est pas un projet éducatif ou thérapeutique ; cependant, il y a sous-jacent un esprit lié à la pédagogie de la libération (Paulo Freire) et, bien que mon travail et ma formation ne soient pas dans le domaine de la santé, le soin de l'autre favorise la création d'un espace dans lequel les personnes peuvent guérir, selon leur propre témoignage. Quant au volet social, il ne s'adresse pas spécifiquement à un groupe « vulnérable » ; le seul point commun des participants est l'envie de danser et d'écrire, de créer et de s'exprimer. Toutefois, l'atelier a créé des espaces d'échange qui ont sans aucun doute eu un impact sur les cercles sociaux des participants. En ce qui concerne la nécessité d'un public pour le praticien amateur (selon l'exposé de Mervant-Roux), dans notre cas n'est pas indispensable puisque nous privilégions le processus et la prise de conscience qui se déroule dans l'espace de l'atelier, bien qu'il y ait eu de la place pour montrer notre travail à quelques invités à proximité. Nous verrons plus loin comment ces questions sont présentées dans le détail.

Isabelle Ginot se démarque de la catégorie d'amateur proposée par Marie-Madeleine Mervant-Roux pour parler de certaines pratiques qui interviennent dans le domaine de la danse. Pour cela, elle recourt plutôt au terme de « danseur piéton », expression qu'elle emprunte aux danseurs postmodernes nord-américains des années 1960 et 1970 qui parlaient de *corps piéton* pour désigner des danseurs non formés et non vertueux. Par piéton, on entend

« un état de la présence et des gestes qui, s'ils ne sont pas quotidiens, en auraient la tranquillité ou l'apparence ordinaire ; et surtout, ne seraient pas colorés par une posture, une exagération, une stylisation qui marquent irrémédiablement tout geste du danseur entraîné ». (Ginot, 2017, p.31). Et, à ce propos, elle ajoute : « Le danseur piéton est exactement un 'anti-danseur', parce qu'il ne cherche à montrer ni puissance, ni grandes amplitudes, ni figures extraordinaires. Il est 'singulier', là où le danseur *normal* a perdu toute identité individuelle » (Ginot, 2017, p. 35). Suivant cette idée, je peux dire que mon travail dans les ateliers de danse et d'écriture s'adresse à ces « anti-danseurs » qui le sont avec leur intention et qui ne correspondent pas forcément à leur expérience des disciplines corporelles pratiquées.

S'il est vrai qu'on ne peut pas nier les souvenirs de notre corps en termes de présence ou d'absence de ses formations techniques, il est clair dès le début que l'atelier est un espace pour autre chose que l'exécution de mouvements, l'interprétation de personnages, le montage chorégraphique, des événements qui nécessitent la maîtrise d'une certaine technique. Et, en ce sens, se former ou non à une technique de danse n'est qu'un aspect des personnes, une expérience de plus qui les accompagne dans leur processus de reconnaissance et de découverte de soi au cours des séances. Il ne cherche pas à projeter quelque chose ou à s'adresser à un certain type de « présence », mais à explorer la création à travers les jeux proposés. Même ainsi, certains participants mentionnent que, selon leur perception d'eux-mêmes, ils ne sont « pas vertueux », mais ils se retrouvent souvent à danser, écrire et bouger d'une manière qu'ils ne pensaient pas pouvoir.

D'autre part, la singularité des danseurs piétons dont parle Ginot est étroitement liée au processus d'individuation proposé par Stiegler, pour qui s'individualiser consiste à se retrouver dans sa propre singularité face à un autre, également singulier, et à ne pas se perdre dans la masse, en l'occurrence dans les corps « normalisés » des danseurs qui, du fait de leur formation, finissent par bouger comme beaucoup d'autres.

Il convient ici de nuancer la question des corps normalisés, des danseurs « professionnels » : les danseurs formés ne sont pas forcément « normaux ». Il y a ceux qui ont pris leurs distances avec cette normalisation de la technique et se sont lancés sur leur propre

chemin de découverte, ne cachant pas ce qu'ils ont appris, mais l'utilisant pour provoquer des sensations et composer avec le corps et ses couleurs⁸⁸.

Le danseur amateur, d'après ce qui précède, peut être pensé comme une « calque » du danseur professionnel, poursuivant ses exigences techniques, son assiduité (un peu comme « regarder du banc » le terrain de jeu professionnel). À cela s'oppose le danseur piéton, *naïf* : « proche de l'origine du monde où la vie est d'une simplicité naturelle, sans apprêt » (Ginot, 2017, p. 29). Et, selon le terme médical, les patients « naïfs » sont ceux qui n'ont jamais reçu de traitement. Dans ce cas, les danseurs sans formation préalable. Bien que ce terme ait aussi ses nuances et sa part de fiction, puisque les danseurs piétons dont parlaient les danseurs postmodernes, comme le précise Isabelle Ginot, n'ignoraient pas complètement le monde de l'art ; souvent, il s'agissait d'artistes visuels ou d'artistes d'autres disciplines qui participaient à une activité artistique impliquant le mouvement.

Pour notre part, l'Atelier de Danse et écriture, bien qu'il s'adresse à des personnes « non professionnellement dédiées à la danse », s'est construit et nourri d'un mélange hétéroclite d'histoires corporelles qui incluent des danseurs professionnels en formation, des danseurs professionnels qui ont cessé de pratiquer, amateurs dans les termes décrits ci-dessus, acteurs de théâtre, chanteurs et danseurs *naïfs*. Dans tous les cas, nous essayons d'entrer dans une disposition naturelle comme point de départ vers l'auto-énonciation.

Ces différents corps qui bougent et s'écrivent ensemble dans l'atelier font écho aux approches de la danse postmoderne dans laquelle, pour Sally Banes (citée par Ginot), la notion de démocratie est présente dans l'effondrement des hiérarchies qui dans les décennies des années 60 et les années 70 ont structuré l'esthétique chorégraphique, disons les scènes théâtrales versus les espaces ordinaires, le geste virtuose versus le geste quotidien, le danseur extraordinaire versus celui piéton, l'interprète sur scène versus le spectateur : « plus

⁸⁸ Isabelle Ginot cite l'exemple de Frédéric Seguet qui, selon les mots de Julie Perrin, « dissimule » sa technique dans la mesure où il se présente comme un « anti vrai danseur » et montre sa virtuosité dans d'autres aspects tels que la maîtrise du temps de son geste, la gestion de l'attention du public et sa capacité à produire des images (Perrin cité par Ginot, 2017, p. 33).

largement, il s'agissait d'une version parmi d'autres de la réconciliation entre 'le monde de l'art' et celui de 'la vie' » (Guinot, 2017, p. 30).

Même après ces notes, les limites de ce qui distingue un danseur « professionnel » d'un danseur « amateur » et, même, d'un danseur piéton ou *naïf* restent floues. Ces catégories ne peuvent pas être considérées comme des étiquettes que l'on met sur les personnes qui réalisent certaines pratiques⁸⁹. De plus, considérer une pratique comme « professionnelle » ou « amateur » dépend aussi de la validation faite par la profession, les circuits culturels et les institutions et instances dans lesquelles les pratiques artistiques se développent dans une région. Je pense, par exemple, à mon pays, le Mexique, où jusqu'à il y a quelques décennies les danseurs « professionnels » de danse contemporaine se formaient à la volée ; ils entraient dans les compagnies et là ils apprenaient le métier. La danse étant considérée comme une formation professionnelle, les danseurs sont désormais formés dans les écoles, parfois dès le lycée et parfois jusqu'à ce qu'ils soient en âge d'entrer à l'université. Cependant, il existe des régions où des danseurs continuent à se former au sein des compagnies, sans diplômes universitaires, mais sont reconnus comme « professionnels » par leur communauté. Au Mexique, les danseurs qui travaillent en tant que « professionnels » n'ont pas nécessairement un diplôme en danse⁹⁰.

⁸⁹ Dans mon cas, par exemple, j'ai suivi une « formation professionnelle de danse contemporaine » (même si mes études en tant que danseuse ne sont pas reconnus par le system éducatif officiel) et j'ai dansé dans des compagnies et des projets considérés comme « professionnels ». Il y a quelques années, j'ai commencé à prendre des cours de danse flamenco, une activité qui me passionne vraiment mais que je ne considère pas comme « ma profession ». Si je pense à moi lors d'un spectacle que j'ai donné avec le groupe de flamenco auquel j'appartenais en tant qu'amateur : Étais-je cette occasion-là une « danseuse amateur » et dans un autre spectacle de danse contemporaine suis-je devenue une « danseuse professionnelle » ? Je ne peux pas non plus dire que ces catégories se réduisent à une question de rémunération financière, car j'ai personnellement donné des représentations sans rémunération mais avec toute la rigueur professionnelle de mon métier.

⁹⁰ Pour en savoir plus, voir l'article « La danza en la educación superior mexicana : entre el olvido y la indiferencia » [La danse dans l'éducation supérieure mexicaine : entre l'oubli et l'indifférence] par Rebeca Caballero Álvarez dans : <https://educacion.nexos.com.mx/la-danza-en-la-educacion-superior-mexicana-entre-el-olvido-y-la-indiferencia/>. Il convient de mentionner qu'il existe des formations qui étaient considérées comme « techniques » et que, petit à petit, les démarches nécessaires ont été entreprises pour qu'elles soient reconnues comme des « Diplômes », comme c'est le cas de la formation en chorégraphie proposée par le Centre d'Investigation Chorégraphique (CICO), qui, en 2022, est en train d'effectuer cette transition.

Dans le débat entre le professionnel et l'amateur, la notion de « virtuosité » est également remise en cause, puisque des compétences peuvent être développées qui ne sont pas typiques d'une technique de danse mais qui nécessitent un apprentissage et une pratique, comme celles attribuées par Isabelle Ginot aux danseurs piétons et qui correspondent aussi aux compétences qui se développent avec la pratique de l'improvisation : l'abandon du poids, les pratiques de contact, la saisie de stimuli environnementaux, la traduction de consignes partitionnelles (Guinot, 2017, p. 35) et, dans le cas des ateliers de danse et d'écriture, j'en rajouterais deux : la capacité à créer sans l'ambition de le faire « correctement », sans appréhension, et la capacité à prendre conscience de ce qui se fait à travers l'alternance entre mouvement et écriture.

En dehors des catégories que nous avons décrites jusqu'ici, et sans intention de cataloguer quoi que ce soit ou qui que ce soit, je propose deux notions pour parler des personnes qui participent aux Ateliers de Danse et écriture. Le premier, celui de « passionné sans *pass VIP* » qui reprend l'étymologie d'amateur, comme nous l'évoquions plus haut, et qui désigne des personnes qui n'ont pas l'intention d'instrumentaliser la danse pour revendiquer une certaine reconnaissance ou faire étalage d'un hobby ou d'un métier : ils abordent la danse pour le vrai plaisir de se bouger. La deuxième notion que je propose est celle d'une personne avec son sens ludique disponible pour entrer dans la création ; un *homo ludens* qui fait confiance au jeu et est transformé par ses découvertes.

c. Nous ne sommes pas des instruments, nous sommes des joueurs

Dans les processus d'individuation, de reconnaissance et de construction d'un « je » que nous recherchons avec les Ateliers de Danse et écriture, le mouvement et les mots deviennent des moyens de créer d'une manière qui nous permet d'aborder le travail avec liberté et confiance en nos propres capacités. Pour atteindre cet objectif, il a été particulièrement efficace de se concentrer sur des activités avec des tâches concrètes. Puisqu'il n'y a pas de résultat à atteindre, pas de forme à réussir, l'espace est ouvert à tout ce qui se passe dans le

processus. Ainsi, la cohérence interne de l'atelier est un assemblage de méthodologies qui pointent vers une direction commune : des espaces ouverts pour les différentes voix, uniques et précieuses, de chaque participant.

Michel Briand mentionne que « les arts dits contemporains, tels qu'ils sont désignés par la formule complexe et précaire de “danse contemporaine”, se caractérisent moins par la production de formes que par la mise en œuvre de dispositifs » (Briand, 2017, p. 7). Bien que jusqu'à présent nous parlions de « danse » de manière générale, puisque nous ne suivons aucun style ou technique spécifique, il est vrai que ce travail s'inscrit dans cet esprit qui ne reproduit pas les formes mais privilégie les mécanismes de création et d'expression. La reproduction des formes nécessite des personnes maîtrisant les aspects techniques, non seulement en danse mais aussi dans d'autres arts. Dans le cas des danseurs « professionnels » — pour en revenir à cette question — nous passons une grande partie de notre formation à développer cette capacité. Lorsqu'on se rend à une audition traditionnelle, en plus de suivre une séance de danse classique, on nous demande d'apprendre rapidement quelques phrases de mouvements et de les exécuter le plus justement et le plus vertueusement possible. Les deux épreuves sont de maîtrise technique et de reproduction de forme' avec de la chance, il y aura de la place pour une petite improvisation. Les espaces régis par cette logique nécessitent des personnes qui savent et peuvent le faire, tandis que les espaces qui fonctionnent sous la logique des dispositifs nécessitent des personnes pour les activer, les mettre en mouvement avec leurs actions ; ils ont besoin de quelqu'un pour jouer à l'intérieur.

Parmi les « nouvelles méthodologies de danse » développées par la danse postmoderne nord-américaine, Isabelle Ginot mentionne les tâches (*tasks*) et les partitions (*scores*) qu'Anna Halprin a proposées comme modes de travail : « Les pratiques d'improvisation, de composition instantanée, qui découlent des précédentes, permettent elles aussi de penser la danse indépendamment de la (re-)production d'une forme » (Ginot, 2017, p. 32). Les tâches et les partitions sont des déclencheurs de l'action, juste le début d'un chemin qui n'a pas encore été tracé ; ceux qui y participent ont des points de départ pour expérimenter. Les improvisations de l'Atelier de Danse et écriture basées sur des tâches précises sont considérées comme des gribouillis, des brouillons, des expérimentations pour s'approcher à ceux qui nous sommes à partir d'un jeu dans lequel rien n'est fini ou définitif ; le processus

d'individuation n'est que cela, un « processus » et ne nécessite pas d'arriver à une certaine manière d'être.

Mise en perspective, Isabelle Ginot souligne que, dans les années 90, face à une crise de représentation, les danseurs contemporains en France ont « redécouvert » le courant de la danse postmoderne américaine. Comme les Américains, les danseurs en France rejettent le « formatage tant esthétique que corporel, [de] l'instrumentalisation des interprètes au service de l'œuvre et de son chorégraphe, [les] questionnements sur les rapports politiques au sein des compagnies ». (Ginot, 2017, p. 34). Dans le cas du Mexique, dans les années 1980 et 1990, ont commencé à surgir des compagnies « indépendantes » qui ne bénéficiaient pas de subventions gouvernementales. Ils avaient un esprit neuf et avaient des revendications sociales ; cependant, sur le plan esthétique, ils continuent le plus souvent à privilégier le formel et le vertueux et, sur le plan des hiérarchies internes, le rôle du chorégraphe conserve sa place privilégiée. Le contexte actuel est insondable pour moi en raison de la proximité tant dans le temps que dans l'espace, en plus de la grande quantité d'activités qui existe dans le pays ; il y a des offres pour tout le monde. Bien que peu ou prou les mêmes groupes et compagnies se présentent dans les circuits officiels, il y a toute une « périphérie » qui bouillonne, qui cherche des espaces d'action et qui fonctionne plus horizontalement. Cela tient peut-être au fait que le chorégraphe a cessé d'être la figure qui assure une certaine protection économique et affective ; les groupes et les compagnies sont constitués de personnes dans des conditions plus égalitaires et bien souvent, en l'absence de subventions, chaque membre doit rechercher d'autres sources de revenus autres que l'activité du groupe.

Comme je l'ai mentionné dans la première partie de cette thèse, la motivation de mon mémoire de Master sur les unipersonnels en danse était de questionner l'instrumentalisation des interprètes. C'était un projet qui, au-delà de l'aspect académique, signifiait pour moi de trouver ma place dans ma profession. À l'époque, je faisais partie d'une compagnie indépendante dirigée par un chorégraphe « reconnu ». Nous nous sommes entraînés et avons répété le matin pendant environ quatre heures, et l'après-midi, nous nous sommes de nouveau entraînés. Pendant le temps que j'ai passé là-bas, qui a été court, nous avons fait quelques représentations, mais nous n'étions pas payés pour notre temps d'entraînement ou de répétition. Il y avait une croyance implicitement acceptée de tout donner pour la danse, même

s'il n'y avait pas de rémunération, car cela valait déjà le travail avec ce chorégraphe renommé qui, selon son humeur, pouvait être très chaleureux ou hystérique et humiliant. Cela ressemble à une anecdote personnelle, mais cela parle des micropolitiques qui opèrent dans les rapports de pouvoir entre chorégraphes et danseurs, professeurs et élèves, et qui sont de plus en plus visibles et dénoncées⁹¹. Cet aspect n'a pas eu de développement dans la thèse et je me suis plutôt concentrée sur l'aspect méthodologique de la recherche-crédation des pièces unipersonnelles ; cependant, l'implication éthique et politique de l'énonciation personnelle a toujours été latente. Cet esprit de s'auto-explorer et de s'énoncer a donné naissance aux Ateliers de Danse et écriture dans un esprit démocratisant et libertaire.

Qui n'aime pas jouer ? On a évoqué précédemment la nature ludique de l'être humain⁹² et on a fait appel à cette disposition naturelle pour aborder la création. On cherche à ce que les participants des ateliers s'approprient le jeu qui leur est proposé. Selon les idéaux postmodernes, les moyens et méthodologies de travail accessibles « pour tous » incluent la participation des « corps piétons » sur scène, mais aussi dans des projets participatifs ou activistes (Ginot, 2017, p. 38). Les ressources méthodologiques de ce travail ont été le moyen d'inviter chacun au jeu, de manière active et loin de l'instrumentalisation des corps qui dansent des formes préexistantes.

d. On s'insère à la JID

Comme on le sait, la Journée Internationale de la Danse (JID) a été désignée comme telle par le Conseil International de la Danse de l'UNESCO depuis 1982. C'est une célébration promue par des institutions et des personnes « professionnelles » mais elle s'est propagée aux praticiens non-professionnels. C'est sans aucun doute une fête pour ceux d'entre nous qui aiment la danse. En 2019, nous nous sommes « accrochés » à cette célébration pour montrer

⁹¹ Le mouvement "#metoo", qui s'est répandu sur les réseaux sociaux pour dénoncer le harcèlement et les abus sexuels dans différents secteurs culturels, en est un exemple. Dans le cas de la danse, des allégations de harcèlement sexuel de la part d'enseignants envers leurs élèves féminines ont été formulées. Ces actions ont conduit à une discussion de plus en plus ouverte sur ces problèmes et à l'exposition publique des agresseurs, notamment dans le monde virtuel.

⁹² Voir le thème « Jeu et métaphore pour commencer » dans cette deuxième partie.

et rendre visible notre travail : « On aura compris que ces “corps piétons” ne sont pas piétons par eux-mêmes, mais en tant que contraste avec le corps *normal* du danseur : sans la référence à celui-ci, peut être seraient-ils tout simplement invisibles » (Ginot, 2017, p. 38).

L'initiative d'organiser notre propre événement JID est venue de la compagnie Cempoa, dirigée par Abraham Rojas et Maleny García, et moi-même. Nous l'avons fait avec le soutien et l'approbation du Centre d'Arts et Métiers (CAO, pour le nom en espagnol) « Tiempo Nuevo », où se trouve le Foro Elefante et où nous avons organisé l'Atelier de Danse et écriture. Dans un premier temps, nous avons convoqué quelques compagnies « professionnelles », mais elles s'étaient déjà engagées à participer dans des lieux plus reconnus⁹³. De plus, un appel ouvert a été lancé via les réseaux sociaux et ceux d'entre nous qui étaient impliqués dans les activités du CAO y ont également participé. D'autres « groupes piétons », passionnés de danse et de théâtre, ont participé à l'événement, et c'est devenu une journée intime et joyeuse⁹⁴. L'appel était déjà une manifestation de notre position : « Cet appel surgit dans le but de favoriser la rencontre entre les différentes manifestations de la danse et leur lien avec la communauté. C'est pourquoi nous nous joignons à la célébration de la joie et de la communion qui résultent des corps en mouvement », avons-nous mentionné dans l'annonce publiée.

La figure du "spectateur", aussi bien de la JID 2019 au CAO qu'au sein des ateliers, a été avant tout celle d'un invité : une personne de confiance à qui nous laissons pénétrer l'intimité de notre démarche dans un esprit convivial. Ceux qui ont assisté aux présentations de la JID étaient, en plus des participants des autres groupes, quelques invités que chacun avait convoqué. Il y avait trois scènes (le Foro Elefante, un forum en plein air et le vestibule de du bâtiment principal) et peu de chaises, donc, avec toute la confiance d'être « chez nous », lorsqu'une représentation était terminée, nous attrapions notre chaise et l'emmenions dans un

⁹³ À Mexico, certains des lieux les plus reconnus pour la JID, et où des compagnies renommées participent, sont le Centre National des Arts, le Centro Cultural del Bosque et le Centre Culturel Universitaire, principalement.

⁹⁴ L'appel publié et le programme complet se trouvent à l'annexe 4.

autre scénario. Ceux qui s'étaient présentés sur une scène devenaient spectateurs sur une autre : « [L]e public du danseur piéton est censé se reconnaître en lui, et grâce à lui sont censées se dissoudre les frontières séparant le plateau de la salle, le monde ordinaire du monde de l'art ». (Ginot, 2017, p.36). Ce sentiment de ne pas être séparé, de faire partie de la même chose, a été ce qu'on a ressenti ce jour-là.

L'opportunité de présenter le travail de l'atelier en public et dans le cadre du JID a contribué à tourner notre regard vers les pratiques artistiques menées par des « non-professionnels » ; des personnes aux corps et aux histoires diverses, axées sur leur propre découverte et sur la collaboration avec leurs pairs pour créer ensemble. Dans ces occasions, la force esthétique, sociale et politique de la présence des passionnés de danse se révèle :

La présence des corps piétons sur nos scènes serait donc par nature doublement subversive, s'opposant d'une part à des normes esthétiques du corps dansant et des oeuvres chorégraphiques ; et d'autre part, à l'ordre social qui prétend séparer les artistes des gens ordinaires, contribuant à transformer le monde en apportant les savoirs et l'expérience artistique à ceux que nos sociétés en priveraient (Ginot, 2017, p. 38).

Ainsi, rejoindre une célébration reconnue par les professionnels de la danse, mais de notre position totalement volontaire, ouverte et autonome, était une démarche pour légitimer des pratiques qui ne sont pas « professionnelles » et qui, de surcroît, ne sont pas toujours validées par les institutions ou les acteurs du circuit culturel. Nous avons l'intention de promouvoir un point de rencontre pour rendre visible les actions atomisées de certains groupes et individus qui créent à partir de leur droit authentique de s'exprimer à travers l'art.

e. Nous nous transformons ensemble

Ainsi, l'éducateur n'est plus seulement celui qui éduque mais celui qui, tout en éduquant, s'éduque par le dialogue avec l'apprenant qui, en s'éduquant, éduque aussi. Ainsi, les deux sont transformés en sujets du processus dans lequel ils grandissent ensemble et dans lequel les « arguments d'autorité » ne gouvernent plus. (Freire, 1970, p.92).

L'invitation à jouer, la création des danses collectives et la génération d'écrits dans l'atelier trouvent leur sens dans l'intention de transformer quelque chose chez les personnes qui partagent ces espaces. Certaines des personnes qui ont participé aux ateliers ont déclaré qu'elles s'attendaient à recevoir une sorte d'expérience ou de connaissances de la personne qui les a animés, c'est-à-dire, de moi. Ces questions résonnent avec ce qu'affirme Isabelle Ginot :

Ces rencontres avec “les autres de l’art”, cherchent à transformer la sphère de l’art autant que le monde social : les processus artistiques visant à produire les objets de l’art qu’un gisement de ressources nouvelles de soutien, d’aide, de transformation du monde, où “le corps” apparaît comme le lieu utopique d’une possible égalité, alors même que les artistes professionnels échappent difficilement à la posture surplombante du professeur, de l’animateur, du travailleur social, de l’intellectuel engagé... ou de l’artiste visionnaire (Ginot, 2017, p.40).

Personnellement, dès le premier atelier que j'ai animé (2018), c'était un défi qui était loin de chercher à me positionner comme la « professionnelle » qui partageait ses connaissances avec les participants. De tout temps, j'ai senti que l'animation des ateliers de danse et d'écriture était un engagement à prendre soin de la sensibilité des autres ; depuis le début de ce projet, je me sens responsable de la confiance qu'ils m'accordent, je l'apprécie et la chéris. En ce sens, je n'ai jamais supposé que je sois celle qui offre des expériences à ceux qui viennent à l'atelier, mais je suis plutôt celle qui procure l'espace pour que nous puissions tous grandir. La transformation que j'ai cherché à engendrer m'a également touchée : le travail de création avec des passionnés de danse est devenu non seulement l'axe de mes réflexions académiques mais aussi une manière de regarder ma pratique de la danse.

Quelque chose qui m'inquiétait depuis que j'ai conçu les ateliers était qu'en offrant un lieu confortable pour que la sensibilité des gens puisse émerger, il pouvait y avoir des cas où le travail frôle la thérapie et, finalement, ce n'est pas ma formation ni mon intention. Maintenant, j'assume que le processus que nous menons dans l'atelier a un caractère libérateur et qu'il peut apporter du bien-être, indépendamment du fait que nous ne sommes pas dans un domaine de « santé » mais de « création artistique »; enfin nous sommes des êtres intégraux et complexes et notre nature n'est pas divisée en tiroirs. Je vois que cette

problématique est commune à plusieurs travaux menés dans le domaine amateur ; Ginot mentionne : « L'art apparaît comme l'outil d'un aller mieux qui se confond avec la thérapie ou le travail politique et social » (Ginot, 2017, p. 40). Et elle ajoute : « Beaucoup d'artistes de la danse ne séparent pas le projet éducatif, formateur, social, et le travail de création, et il n'est guère possible d'isoler les projets où "l'art est le but du projet" de ceux où l'art serait un instrument au service d'un autre but (éducatif, social, thérapeutique) » (Ginot, 2017, p. 40). Pourquoi séparer en différents domaines un projet qui visent à favoriser la reconnaissance amoureuse de soi ? Nous nous efforçons plutôt de rendre visible le réseau complexe de savoirs qui se tissent dans une même action et que je me suis donné pour tâche de décrire dans cet ouvrage sous différents angles du même phénomène.

Dans le prolongement des discussions précédentes, il s'agit d'imaginer comment le dispositif de l'atelier fonctionnerait avec des participants moins « avertis », qui n'ont absolument aucune expérience artistique préalable ou qui n'ont pas un intérêt marqué pour la danse au départ, ou encore qui n'ont pas de notions d'écriture : que faudrait-il modifier dans le protocole pour que l'objectif de fournir des espaces de connaissance et d'expression de soi soit toujours valable ? Comment concevrais-je mon propre rôle dans un tel scénario ?

Partie III. La fin du parcours : Mise en valeur des résultats

Dans cette dernière section, nous présentons les résultats obtenus après la mise en œuvre de l'Atelier de Danse et écriture et l'analyse de toutes ses implications éthiques, pédagogiques, politiques et esthétiques.

Tout d'abord, nous présentons la composition audiovisuelle *Témoignage de ceux qui naviguent ensemble* réalisée à partir d'images documentaires de l'atelier qui s'est tenu au Forum Elefante à Mexico entre février et mai 2019. Dans le cadre de ce travail, nous faisons appel à l'éloquence de l'image elle-même et à l'enregistrement des corps en action, ainsi qu'à la force des témoignages des participants.

Dans un deuxième temps, nous cédon la place à la discussion épistémologique, qui est tissée avec la composition audiovisuelle qui la précède, ce qui invite à revenir à la vidéo à certains moments indiqués dans la lecture.

1. *Témoignage de ceux qui naviguent ensemble* (composition audiovisuelle)

Vidéo accessible via :

<https://dancescritura.blogspot.com/2023/01/temoignage-de-celleux-qui-naviguent.html>.

https://youtu.be/Q6-0TuQ_50o.

2. Discussion épistémologique

Le travail au sein des ateliers de danse et écriture exposé dans cette recherche montre que le binôme danse-écriture qu'on propose ouvre un espace de croissance personnelle, de connaissance de soi et d'expression des personnes qui ne se consacrent pas nécessairement à la danse de manière professionnelle. Issue d'une recherche personnelle et portée sur le terrain du collectif, la méthodologie mise en œuvre dans les ateliers hybride les outils de la création en danse et certaines ressources et formats écrits pour donner lieu à l'auto-énonciation de ceux qui s'engagent dans le processus.

Les participants trouvent dans l'atelier un espace en dehors de leur quotidien dans lequel elles et ils se sentent en sécurité pour exposer ce qui les inquiète et créer à partir de cela. Les activités menées dans cet espace apportent à leur expérience de vie une opportunité d'élargir leur conception d'eux-mêmes, de trouver leur propre façon unique de s'exprimer et de découvrir leur potentiel créatif, qui trouve un écho dans leur vie quotidienne en dehors de l'atelier. Par exemple, Lupita Isais, l'une des participantes, rend compte de ce fait dans la composition audiovisuelle *Témoignage de ceux qui naviguent ensemble* présentée dans la section précédente (voir minutes 3:59 à 5:03).

Le processus créatif est le moyen de favoriser l'émergence ou la construction de singularités et, par conséquent, de contribuer au processus d'individuation auquel ce travail vise. Ces processus sont possibles grâce à l'articulation entre création individuelle et collective. La rencontre avec les autres, ainsi que la reconnaissance mutuelle, est ce qui soutient l'acte créatif.

Nous rappelons ici que, pour le philosophe Bernard Stiegler (2003), le processus d'individuation est celui qui permet aux personnes de retrouver leur unicité, de s'approprier leur manière de désirer, de penser et d'agir, c'est-à-dire de se distinguer et d'échapper à l'homogénéisation promue par la production industrielle et les logiques du capital.

Le processus d'individuation se déroule à trois niveaux qui sont conditionnés les uns par les autres : l'individu, le collectif et l'environnement qui les contient. En d'autres termes, une personne parvient à s'individuer grâce au fait que le groupe de personnes avec lequel elle

interagit est également impliqué dans ce processus et, à son tour, le collectif gagne son individuation grâce au fait que les personnes qui le composent se reconnaissent comme singulières (Vignola, 2022). Ces processus d'individuation collective et individuelle se déroulent dans un « environnement » qui peut être propice à l'individuation mais qui peut aussi avoir l'effet inverse et être à l'origine d'une « désindividuation » (Vignola, 2022).

Dans notre cas, la création artistique sous la forme de l'atelier de danse et d'écriture abrite les processus d'individuation collective et individuelle, en fournissant aux participants les éléments pour que chacun découvre et s'approprie sa propre singularité ; c'est l'environnement qui est propice à l'individuation. Dans ce processus d'individuation, se reconnaître soi-même implique nécessairement de considérer les autres comme uniques dans leur personne, leurs expressions et leurs productions. Cette reconnaissance mutuelle s'inscrit dans les processus ludiques et créatifs que nous avons évoqués tout au long de ce travail.

Il est important de comprendre l'activité des ateliers de danse et écriture comme un processus d'individuation, comme nous l'avons mentionné, ainsi qu'un processus pédagogique. En tant que processus, il s'agit d'un voyage non linéaire, fluctuant, hétérogène et inachevé qui laisse place à l'inattendu. Il sera nécessaire de respecter la singularité des résultats de chaque processus ultérieur ; cependant, documenter la pratique dans le cadre de cette recherche nous a permis de nous en distancier et de la faire entrer dans le champ de l'analyse et de l'élaboration théorique afin de rendre transmissible le corpus présenté dans cette thèse.

Au sein de ladite logique processuelle, le travail pédagogique lors des ateliers propose un environnement créatif dans lequel chaque personne est reconnue et valorisée pour ses connaissances intrinsèques. Le respect et la confiance dans les capacités créatives de toutes les personnes impliquées favorisent l'autonomie et l'autogestion de la création. Les activités de l'atelier sont conçues pour mettre en mouvement les processus individuels et collectifs ; les exercices ouvrent des espaces à explorer librement et sans modèle établi *a priori* de ce qui doit être réalisé. C'est ce dont atteste Carmen Isais dans *Témoignage de ceux qui naviguent ensemble* (voir minute 9:44 à 10:22).

En ce sens, la fonction de la personne qui anime les ateliers est au moins double : d'une part, elle joue le rôle de chercheuse en documentant les processus et en les faisant entrer dans le champ de la théorie, et d'autre part, elle accompagne les pratiques et apporte sur la table les éléments déclencheurs avec lesquels les participants peuvent élaborer leurs créations, se découvrir et prendre position sur ce qu'ils et elles trouvent.

En ce qui concerne la fonction d'accompagnement, pour Maela Paul, elle est devenue depuis les années 1990 une activité partagée par plusieurs champs professionnels et d'études, ce qui a conduit la chercheuse à problématiser et à clarifier son usage. Paul reprend la signification du verbe « accompagner » : « Se joindre à quelqu'un (dimension relationnelle), pour aller où il va (dimension temporelle et opérationnelle), en même temps que lui : à son rythme, à sa mesure, à sa portée » (Paul, 2009, p.95). En conséquence, Paul met en évidence quatre idées liées à l'accompagnement : la condition de secondarité de celui qui accompagne : « Sa fonction est de soutenir au sens de valoriser celui qui est accompagné » ; celle de « mise en chemin » en ce qu'elle nécessite un temps d'élaboration avec ses étapes respectives ; celle d'un « effet d'ensemble » qui, malgré la dissymétrie entre les parties (celui qui accompagne et celui qui est accompagné), implique également les deux sujets ; et l'idée de transition puisque tout accompagnement est temporaire, a un début, un développement et une fin (Paul, 2009, p. 96).

D'autre part, Paulo Freire, dès les années 1960, soulignait l'importance de construire une relation horizontale entre éducateurs et apprenants basée sur le dialogue : « Ainsi, l'éducateur n'est plus seulement celui qui éduque, mais celui qui, tout en éduquant, s'éduque par le dialogue avec l'apprenant qui, en s'éduquant, éduque aussi. Ainsi, les deux sont transformés en sujets du processus dans lequel ils grandissent ensemble et dans lequel les 'arguments d'autorité' ne gouvernent plus » (Freire, 1970, p. 93). Plus encore, Freire renforce l'idée du processus dans son ensemble : « L'éducation authentique, nous le répétons, ne se fait pas de A pour B ou de A sur B, mais de A avec B, avec la médiation du monde » (Freire, 1970, p. 113).

La notion d'accompagnement décrite par Maela Paul et la conception de Paulo Freire de l'éducation en tant que transformation pour toutes les personnes impliquées dans le processus

reflètent les aspirations pédagogiques de notre travail, qui sont mises en pratique dans les ateliers de danse et écriture.

En ce qui concerne sa constitution, l'atelier de danse et écriture est conçu comme un dispositif composé d'activités qui alternent de manière articulée des moments de mouvement et d'écriture. Il ne s'agit pas d'un atelier de danse ou d'une simple création chorégraphique, mais plutôt d'un mécanisme qui reprend les outils danse et scripturaires afin de favoriser l'auto-énonciation de ceux qui le vivent.

L'alternance entre le mouvement et la parole a une incidence directe sur l'énonciation, tant individuellement que collectivement, et sur les processus d'individuation dont nous avons parlé précédemment. D'une part, le mouvement permet la jouissance du corps, le contact humain en tête-à-tête, le développement de l'intuition kinesthésique et l'expérience de se vivre à partir de l'immédiateté de la corporéité (voir la Danse collective dans *Témoignage de ceux qui naviguent ensemble*, minute 5:04 à 6:55). D'autre part, mettre en mots ce qui est pensé et ressenti, ainsi que jouer avec les possibilités du langage, permet la concrétisation d'un processus cognitif qui aboutit à l'énonciation recherchée dans ce travail. L'alternance entre les deux activités, la danse et l'écriture, permet également de surmonter d'éventuels blocages créatifs grâce au mouvement continu tant au niveau neuronal que corporel. Passer du mouvement corporel à l'usage ludique de la parole évite les préjugés lors de la création et cherche un champ de congruence dans les énonciations. L'opinion de Lupita González O., participante à l'atelier, est reprise dans *Témoignage de ceux qui naviguent ensemble* (minute 12:46 à 13:32).

Afin d'étudier comment l'alternance entre le mouvement et les mots opère dans les processus de création de notre travail, nous nous sommes tournés vers différents domaines de connaissance et nous avons également fait appel aux outils inhérents au travail de la danse. Dans le premier cas, nous pouvons observer qu'il existe un nombre croissant de travaux qui

abordent l'étude de la danse de manière interdisciplinaire, y compris dans le domaine des sciences⁹⁵.

Dans ce travail, nous avons pris comme référence les études en neurosciences, dont les recherches ont été orientées vers l'activité neuronale en relation avec le mouvement et la musique. Nous avons exposé comment la danse développe à la fois la proprioception et l'intéroception à travers une série d'opérations complexes allant de l'équilibre à l'exécution de mouvements complexes dans un espace préalablement calculé pour avoir la plus petite marge d'erreur possible (Pérez-Gay, 2020).

Nous avons également examiné comment l'acte d'écrire implique des aspects cognitifs tels qu'une certaine maîtrise préalable du langage et de son système de signes, ainsi que des aspects neurologiques qui impliquent la motricité fine pour réaliser les traits et la capacité visuo-spatiale pour ordonner les lettres sur le support d'écriture. De plus, l'acte d'écrire implique la mémoire de nous-mêmes et du monde qui nous entoure (Lebrero et al, 2015).

En l'absence d'une étude qui rende compte de ce qui se passe au niveau neurologique lorsque la danse et l'écriture sont combinées en alternance, nous pouvons projeter comment toutes les fonctions susmentionnées sont tissées ensemble lorsque ces deux activités sont mises en mouvement au sein de l'atelier.

⁹⁵ Pour ne citer que quelques exemples, dans le domaine de la vulgarisation scientifique et de son intersection avec la danse, il y a les ouvrages *Ciencia que baila. Saltos, piruetas y física para el bailarín científico [Science qui danse. Sauts, pirouettes et physique pour le danseur scientifique]* par Esteban Franceschini et Jimena Olmos Asar (2016), dans lequel ils expliquent ce qui se passe selon les lois de la physique lorsqu'un corps danse ; et le livre *Dancing is the best medicine* de Julia F. Christensen et Dong-Seon Chang (le texte original en allemand a été publié en 2018), dans lequel les auteurs passent en revue les bienfaits de la danse pour la santé et décrivent ses fondements scientifiques. Par ailleurs, pour avoir une idée des disciplines scientifiques qui sont liées à la danse, il suffit de consulter la revue numérique *Cerveau&Psycho* (<https://www.cerveauetpsycho.fr/search/articles?terms=danse>), qui présente des titres liés aux neurosciences, à la biologie, à la génétique, à la psychologie et à la physique, entre autres. Au Mexique, l'Université Nationale Autonome de Mexique organise chaque année, depuis 2017, le Festival d'art et de science « El Aleph » dans lequel sont présentés des projets et des études qui incluent la danse dans leur dialogue avec un certain domaine de la science (<https://culturaunam.mx/elaleph/>).

En ce qui concerne le balancement entre travail individuel et travail collectif, la présence des autres est essentielle au processus d'individuation, tandis que les moments de création en solitaire sont nécessaires pour explorer son propre noyau. L'alternance entre l'individuel et le collectif favorise l'auto observation, la reconnaissance de soi et de ses propres capacités, ainsi que le dialogue créatif et le sentiment d'appartenance, d'être accepté et valorisé dans une communauté, autant de conditions de l'auto-énonciation (voir le témoignage de Lupita González O. et la danse collective qui suit dans *Témoignage de ceux qui naviguent ensemble*, minute 13:34 à 15:58).

Le processus d'individuation et d'auto-énonciation au sein des ateliers se réalise notamment grâce à la conception et à la nature des activités proposées aux participants. Les exercices sont autonomes et, en même temps, leurs produits peuvent être le point de départ d'une autre activité. Cela permet aux ateliers d'être réalisés dans des contextes différents et de varier en durée et en nombre de sessions. Grâce à la configuration des séances, de multiples espaces d'action s'ouvrent à travers des prémisses qui sont prises comme guides-déclencheurs pour créer. Voir le récit d'Arlette Vega et de Sonia Román ainsi que la Danse collective dans *Témoignage de ceux qui naviguent ensemble* (minute 16:00 à 18:50).

La constitution des sessions est ouverte, flexible, poreuse, laissant place à l'inventivité et le mouvement constants. La méthodologie de l'atelier n'est pas basée sur une étape 1 suivie d'une étape 2. Des principes sont plutôt formulés (comme la recherche d'un noyau personnel), mais même ces principes peuvent être abordés de différentes manières, en fonction des personnes présentes, des circonstances et des désirs. En ce sens, la conception de l'atelier est proche du concept de rhizome développé par Gilles Deleuze et Félix Guattari, qui proposent ce modèle d'analyse et de pensée pour aborder différents domaines de la connaissance : « C'est peut-être un des caractères les plus importants du rhizome, d'être toujours à entrées multiples » (Deleuze et Guattari, 2008, p. 20).

Le rhizome comme modèle de pensée suit les principes de sa nature botanique : « n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être » (Deleuze et Guattari, 2008, p.13). Ainsi, toute activité de notre atelier peut être connectée à n'importe quelle autre, et le mouvement et l'écriture peuvent en émerger, reflétant

une énonciation personnelle ou collective. Le modèle du rhizome implique également une conception cartographique : « La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications » (Deleuze et Guattari, 2008, p. 20). Les cartes de l'atelier de danse et d'écriture sont construites afin d'examiner le processus et de découvrir ses autres possibilités de développement. Par exemple, lorsque les textes individuels (qui ont été le produit d'un processus collectif antérieur) sont rassemblés et que l'on décide quelle construction collective, à la fois scripturale et de mouvement, peut en être tirée. Pour voir une partie du processus de mise en œuvre de ces idées, voir le fragment de *Témoignage de ceux qui naviguent ensemble* (minute 2:22 à 3:28), ainsi que les danses collectives de cette composition audiovisuelle.

Les ateliers de danse et d'écriture privilégient la rencontre de personne à personne, créant l'intimité nécessaire au processus d'individuation et d'auto-énonciation, qui est loin d'être une production massive « d'identités ». C'est pour cette raison que le nombre de participants doit être limité à un nombre avec lequel il est possible de maintenir ces rencontres personnelles. D'autre part, une grande partie du succès de l'atelier est due à la conviction totale et à la volonté des personnes d'y participer, il ne serait donc pas conseillé de l'appliquer dans des contextes où les personnes sont obligées de le suivre. Il doit toujours être proposé comme une invitation au jeu ; c'est au joueur de l'accepter ou non.

Pour conclure, les ateliers ont permis de créer des liens humains qui ont dépassé l'espace de l'atelier lui-même. Le monde numérique et les réseaux sociaux ont permis aux participants de rester en contact. En tant qu'animatrice de l'atelier, je les ai informés chaque fois qu'il y avait une publication ou un événement dans mon travail qui était directement lié à notre activité. En outre, certaines personnes qui ont participé à l'atelier collaboraient déjà à des projets organisés par la compagnie Cempoa et le Foro Elefante et continuent de le faire ; d'autres ont rejoint ces activités après l'atelier. Quelques mois après l'atelier 2019, nous avons également eu l'occasion de nous retrouver dans « l'activation » des œuvres ludiques-interactives de l'artiste Alejandro Gómez Suárez, dont l'exposition était composée de trois pièces qui prenaient sens par l'action du corps sur elles.

Enfin, le désir latent de donner une continuité, d'une certaine manière, à l'expérience vécue s'est poursuivi ; les formes de cette continuité peuvent muter et se multiplier, tout comme les exercices de l'atelier. L'essence du désir de continuité est le lien avec les autres dans une communauté qui se rassemble pour partager et se transformer ensemble.

Conclusions

L'atelier Danse et écriture, projet dans lequel se concrétisent les aspirations de ce travail, est un espace pour ceux qui ont le désir d'explorer le mouvement et les mots en dehors de leur vie quotidienne. C'est l'occasion d'aborder la danse dans une perspective ludique où la recherche de sa propre voix est privilégiée par rapport à toute technique corporelle. L'engagement éthique, pédagogique et politique de cette recherche place les personnes, leurs connaissances et leurs expériences de vie au cœur des efforts.

La place de la parole dans le processus est de verbaliser et d'intégrer l'expérience dans la conscience des participants. L'écrit dialogue avec le mouvement pour faire ressortir l'énonciation des personnes qui jouent avec les deux éléments.

Ainsi, le mouvement et l'écriture sont une porte d'entrée vers l'expérience de soi, vers ses propres désirs, ses préoccupations, ses questions et ses envies. L'invitation est de créer avec les autres par le contact avec soi-même.

L'aspect ludique de l'atelier - jusqu'à présent réservé aux adultes - permet de faire émerger l'intuition, la spontanéité et la capacité de surprise, ce qui reconnecte les personnes avec leur élan créatif naturel, avec leur vitalité innée.

L'objectif principal des activités proposées est d'encourager les actes d'auto-renonciation ; en ce sens, les productions sont réalisées sur des thèmes qui se rapprochent de l'autobiographie, mais pas dans un sens narratif ou rétrospectif, mais en faisant toujours appel au moment présent de l'action et à ses possibilités de changement et de transformation.

Toute l'expérience dans les ateliers est assumée comme un processus en développement continu où rien n'est cristallisé, où tout peut être modifié à volonté. La possibilité d'une variation, d'un changement de cap, d'un nouveau jeu avec les mêmes pièces est toujours sur la table. Cette capacité d'agir sur le cours des choses a un effet autonomisant et révèle la capacité créative et la capacité d'influencer le monde des personnes qui participent à l'atelier. Ainsi, la transformation individuelle et collective par le biais de processus créatifs a un impact sur les contextes sociaux dans lesquels elle se déroule.

Quant à la portée possible de cette recherche, les personnes qui accompagnent les processus de création, qu'il s'agisse d'enseignant.e.s, de pédagogues, de directrices.eurs, de chorégraphes, etc., peuvent y trouver un guide méthodologique basé sur deux axes principaux : la danse-écriture et l'individuel-collectif. En accord avec l'esprit et la nature de ce travail, cette méthodologie s'éloigne de la linéarité, du pas à pas, et ouvre des espaces, des chemins multiples pour l'enquête de chaque groupe et de chaque accompagnateur. Nous lançons une invitation à le transformer et à être transformé par lui.

Pour finir, notre étude s'inscrit dans un effort visant à légitimer les méthodologies et les connaissances de la danse en tant que sources de savoir. De cette manière, la danse peut dialoguer avec d'autres domaines de la connaissance et, ainsi, complexifier les épistémologies qui rendent compte de l'expérience humaine. La danse-écriture que nous proposons est notre charte pour continuer dans le jeu de l'accompagnement des processus créatifs transformateurs qui ont un écho dans notre réalité.

Bibliographie

Austry, D. et Berger, E. (2014). Empathie, toucher et corps sensible. In Botbol M. Garret-Gloanecar, Besse A. (dir). *L'empathie au Carrefour des sciences et de la clinique. Colloque de Cerisy*, pp. 229-246. Paris, Doin. Accessible via : < https://eveberger.com/wp-content/uploads/2017/03/6.-Empathie-toucher-et-corps-ssb_Berger_Austry_2014.pdf >.

Bluemink, M. (mai 2021). De l'individuation psychique et collective : de Simondon à Stiegler. Accessible via : < <https://epochemagazine.org/40/on-psychic-and-collective-individuation-from-simondon-to-stiegler/> >.

Briand, M. (2017). Avant-propos. Les corps (in)croyables de l'amateur dansant : enjeux artistiques, culturels, politiques. In *Corps incroyables. Pratiques amateur en danse contemporaine*. Centre National de la Danse.

Burris My Wang C. (1997). Photovoice : Concept, Methodology, and Use for Participatory Needs Assessment. En *Health, Education and Behavior*, vol. 24, n.3, pp. 369-387. Publications sages. Accessible via : < https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/67790/10.1177_109019819702400309.pdf;jsessionid=F5EFEA5FD0986AAB7C37022EB1887081?sequence=2 >.

Byung-Chul, H. (2017). *La expulsión de lo distinto [L'expulsion de l'autre]*. Barcelona : Herder.

Castellanos, N. (25 novembre 2019). *Posture du corps et cerveau*. Accessible via : < <https://www.youtube.com/watch?v=zWhG1cBQGHY&t=3159s> >.

Chapuis Y., Gourfink M et Perrin J. (2020). *Composer en danse*. Dijon : Les presses du réel.

Concheiro, L (comp.). (2017). Inventar lo posible. Manifiestos mexicanos contemporáneos [Inventez ce qui est possible. Manifestes mexicains contemporains]. Mexique : Taurus/Instituto de Investigaciones Independientes.

Deleuze G. et Guattari F. (1980). Introduction : Rhizome. In *Mille Plateaux*. Paris : Les éditions de Minuit.

Delory-Momberger, C. (2006). Formação e socialização: os ateliês biográficos de projeto [Formation et socialisation : les ateliers du projet biographique]. *Educação e Pesquisa*, pp. 359-371.

Dickmann, I. & Dickmann I. (s/f). *Didáctica Freiriana. Educação para a práxis [La didactique freirienne. L'éducation à la pratique]*. Matériel fourni par PhD. Licia Morais lors du séminaire « Pour une pédagogie de la création » enseigné au Centre National des Arts, Mexico, en septembre 2018.

Dictionnaire étymologique castillan en ligne (sf). Consulté le 28 septembre 2021. Accessible via <http://etimologias.dechile.net>.

Ewald, F. (1993). El surrealismo : una ética del azar [Le surréalisme : une éthique du hasard]. En *Magazine Littéraire*, núm. 312. V. Florián, Trad. Accessible via : < <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/50705/46461-225673-1-SM.pdf?sequence=1&isAllowed=y> >.

Fischman, D. (2013). Supuestos básicos de la Danza Movimiento Terapia [Postulats de base de la thérapie par la danse et le mouvement]. Accessible via : < <https://www.brecha.com.ar/l/supuestos-basicos/> >.

Freire, P. (1970). *Pedagogía del oprimido [Pédagogie de l'opprimé]*. Mexico : Siglo XXI.

Fuentes, I. et Morais, L. (17-28 septembre 2018). Pour une pédagogie de la création. [Séminaire]. Mexique : Centro Nacional de las Artes, CENIDIAP.

Ginot, I. (2017). Du piéton ordinaire. In *Corps incroyables. Pratiques amateur en danse contemporaine*. Paris : Centre National de la Danse.

González, J. (septembre-novembre 2013). Tres características mínimas del minicuento [Trois caractéristiques minimales du mini-récit]. Razón y palabra, n.84. Université des

Hémisphères, Quito, Équateur. Accessible via :
< <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199528904025> >.

González, L. (2021). Videodanza social en Argentina. Hacia la conformación de un estilo, práctica o manifiesto [Vidéodanse sociale en Argentine. Vers la conformation d'un style, d'une pratique ou d'un manifeste]. In *El cuerpo en videodanza 3*, p. 28-40. Mexique : Université des Amériques Puebla.

Hugues, R. (2014). Bernard Stiegler. Philosophical amateur or Individuation from eros to philia. *French technophilosophy: Thinking with the sciences*, vol. 42, núm. 1, pp. 46-67. The Johns Hopkins University Press. Accessible via : < <https://www.jstor.org/stable/43304270> >.

Huizinga, Johan. (2007). *Homo ludens* (Trad. Eugenio Imaz). Madrid : Alianza.

Ladogana, M. (2009). Le laboratoire sur la construction d'un parcours de Bilan de compétences. Prétexte pour une incursion dans le soi. In I. Loiodice, P. Plas, & N. Rajadell Puiggròs, *Université et formation tout au long de la vie. Un partenariat européen de mobilité sur les thèmes de l'éducation des adultes* (pp. 243-251). Paris : L'Harmattan.

Lakoff, George et Johnson, Mark. (1986). *Métaphores de la vie quotidienne* (Trad. Carmen González Marín). Madrid : Cátedra.

Lázaro, S. (2016, 30 septembre). Cuidar no es más natural para las mujeres, lo hacen por el privilegio de los hombres [Les soins ne viennent pas plus naturellement aux femmes, elles le font en raison du privilège masculin]. *El diario de Cataluña*.

Lebrero Baena, P., Fernandez Perez, D. et García García, E. (2015). *Neurociencia de la lectura y escritura [Neuroscience de la lecture et de l'écriture]*. En *Lectoescritura. Fundamentos y estrategias didácticas*. Madrid : Síntesis, pp. 15-42.

León-Portilla, M. (2006). *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes* [La philosophie náhuatl étudiée dans ses sources]. Mexique : Universidad Nacional Autónoma de México. Accessible via :

< https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/filosofia/046_04_27_doctrina_nahuatl.pdf >.

Lepecki, A. (2011). Nous ne sommes pas prêts pour le dramaturge : quelques notes sur la dramaturgie de la danse. In *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación* (pp. 161-179). Espagne : Centre Parraga. Accesible via : < <https://labencrisis.files.wordpress.com/2013/07/repensar-texto-justificado-1-1.pdf> >.

Loupe, L. (2013). Partition. In *Lecturas sobre danza y coreografía* (pp. 197-208). Madrid : Editorial d'Arte.

Mansilla, S. (2006). Literatura e identidad cultural [Littérature et identité culturelle]. *Estudios Filosóficos*, (41), 131- 143. Accesible via : < <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=173414185010> >.

Martínez, V. (2019). *La escritura automática en el surrealismo. Acercamientos desde el espiritismo y los estudios del cerebro y la mente [L'écriture automatique dans le surréalisme. Approches du spiritisme et études du cerveau et de l'esprit]*. Thèse doctorale. Barcelona : Universitat Pompeu Fabra.

Morais S., Licia Maria (2010). *A dramaturgia da memória no teatro-dança [La dramaturgie de la mémoire dans le théâtre-danse]*. São Paulo : Perspectiva.

Nachmanovitch, Stephen. (2013). *Free play. La improvisación en la vida y el arte*. Buenos Aires : Paidós.

Paul, M. (2009). Autour du mot Accompagnement. *Recherche et formation*. N° 62, pp. 91-108.

Pérez Gay-Juárez, Fernanda (15 mai de 2020). Danza y neurociencia : coreografía neuronal [Danse et neurosciences : la chorégraphie neuronale]. *La razón*. Accesible via : < <https://www.razon.com.mx/el-cultural/danza-y-neurociencia-coreografia-neuronal/> >.

Rodríguez, F. (2000). El género autobiográfico y la construcción del sujeto autorreferencial [Le genre autobiographique et la construction du sujet autoréférentiel]. *Filología y Lingüística*, 9-24.

Rosa, H. (2016). Alienación, aceleración, resonancia y buena vida. Entretien par A. Bialakowsky. *Rev. Colomb. Soc.*, 41(3), 849-859.

Ruiz, Laura. (2010) « Reflexões sobre a rhetorica do corpo numa obra de Pina Bausch ». In *Cadernos do GIPE-CIT. Estudos em movimento IV : Dance-Theater, Voice e Diferença*, année 13, n° 25, Bahía : Universidade Federal da Bahía.

Salen, K. et Zimmerman, E. (2006). *The Game Design Reader : A Rules of play Anthology*, Massachusetts : MIT Press, pp. 59-79.

Sanchez, O. (ed). (2016). *Manifiestos... de manifiesto. Provocación, memoria y arte en el género-síntoma de las vanguardias literarias hispanoamericanas, 1896-1938* [Manifestes... de manifeste. Provocation, mémoire et art dans le genre-symptôme des avant-gardes littéraires hispano-américaines, 1896-1938]. Mexique : Bonilla Artigas Editores.

Sermon J. et Chapuis Y. (2016). *Partition(s). Objets et concepts des pratiques scéniques (20e et 21e siècles)*. Dijon : Les presses du réel.

Serres, Alexandre. (2008, 12 septembre). Petite glossaire stieglerian. Rennes : Séminaire du GRCDI (Groupe de Recherche sur la Culture et la Didactique de l'Information).

Stiegler, B. (2003). *Aimer, s'aimer, nous aimer : Du 11 septembre au 21 avril*. Paris : Galilée.

Stiegler, B. (2004/2013). *De la misère symbolique*. Paris : Flammarion.

Stiegler, B. (s/f). *Amateur. Ars Industrialis*. Accessible via : < <https://arsindustrialis.org/amateur-english-version> >.

Universcine. (2011, avril 13). *Les novices de Pina Bausch : Rencontre avec Jo-Ann Endicott* [Vidéo en ligne]. Accessible via < https://www.youtube.com/watch?v=7cxQaFJ_Bjo&t >.

Varley, J. (2009). *Piedras de agua*. Mexique : Instituto Queretano de la Cultura y las Artes / Escenología.

Verdeja, M. (2019). Concepto de educación en Paulo Freire y virtudes inherentes a la práctica docente : Orientaciones para una escuela intercultural. Accessible via : < <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7021114> >.

Vignola P. [Filosofía de la técnica] (2022). Bernard Stiegler : la vida técnica y la salud de la individuación [Bernard Stiegler : la vie technique et la santé de l'individuation]. Accessible via : < <https://www.youtube.com/watch?v=CZRWPiWa0Vk&t=907s> >.

Zielinski, A. (2010). L'éthique du care. Une nouvelle façon de prendre soin. *Études*, 631-641.

Annexe 1. Éditions de l'Atelier de Danse et écriture

Premier Atelier

Mexico, Studio Hábitat / Février 2018.

Destiné aux femmes adultes.

Organisé par : « Mujeres que celebran la vida » (Sandra Corales) y Laura Ruiz.

4 sessions de 3 heures chacune.

Deuxième Atelier

Mexico, Studio Hábitat / Septembre-octobre 2018.

Destiné aux femmes adultes.

Organisé par : Laura Ruiz.

4 sessions de 3 heures chacune.

Troisième atelier

Mexico, Foro Elefante / Février-mai 2019.

Destiné aux tous.les les intéressés.e.s.

Organisé par : Foro Elefante/Compagnie de théâtre Cempoa (Abraham Rojas, Maleny García) et Laura Ruiz.

10 sessions de 3 heures chacune.

Quatrième atelier

Université de Lille 3, France / Octobre 2019.

Destiné aux étudiant.e.s de l'Université et personnes intéressées.

Organisé par : Association Etu'danses (Maude Zimmerli et Flavie Duclos).

2 sessions de 1.5 heures chacune.

Cinquième atelier

Centre de Formation Artistique Multidisciplinaire, Puebla, Mexique / Novembre 2019.

Destiné aux personnes qui se consacrent aux arts du spectacle et aux autres intéressées.

Organisé par : Daniel Hilario Camacho et Edith Pérez.

2 sessions de 4 heures chacune.

Annexe 2.

Tableau d'activités de l'Atelier de Danse et écriture au Foro Elefante

Description

Je relie chacune des sessions que nous avons eues dans l'atelier à un thème ; dans certains cas, la thématique est développée en prenant comme référence plus d'une session. Le tableau ci-dessous présente un résumé des sessions : La date est mentionnée, le nombre de participants, ce qui on a été fait en termes généraux, une ventilation des activités réalisées (dans celles-ci il est indiqué s'il s'agissait d'activités de mouvement, d'écriture, d'échange verbal et s'il s'agissait d'un exercice individuel ou collectif) et, enfin, le thème théorique de la Partie II de la thèse qui a été développé à partir de ladite séance.

En vue panoramique, ce schéma permet d'avoir une idée globale de l'assemblage de l'atelier et de la place qu'ont eu le mouvement, l'écriture, l'échange verbal, l'individuel et le collectif, tout au long des séances. Afin de mieux apprécier ce triage, nous présentons deux graphiques : l'une qui montre le type d'activité et l'autre qui indique s'il s'agit d'une activité individuelle ou collective.

En général, les séances étaient organisées comme suit :

Des séances 1 à 4. Exploration et production de matériaux de mouvement et d'écriture.

Des séances 5 à 8. Préparation, intervention, organisation et assemblage des matériaux.

Session 9. Socialisation du travail dans le cadre de la Journée Internationale de la Danse 2019.

Session 10. Clôture de l'atelier.

Abréviations dans le tableau selon le type d'activité

M. De Mouvement.

E. D'Écriture.

ME. De Mouvement et écriture simultanées.

V. D'Échange verbal.

L. De Lecture.

I. Individuelle.

C. Collective.

M*. Activités qui impliquent le mouvement et la voix.

Session	Date	N° participants	Sujets de la session	Activités par ordre chronologique			Thématique développée
1	24 février 2019	19	Accueil / Présentation / Métaphore : aller au-delà	Auto-massage.	M	I	Jeu et métaphore pour commencer.
				Présentation.	V	C	
				Métaphore : Déplacer/Emmener quelqu'un d'un endroit à un autre dans la salle. Pendant ce temps, présentez-vous à l'autre.	M*	C	
				Qui suis-je aujourd'hui ? Déplacez-vous guidé par la musique et écrivez ce qui vous vient à l'esprit en répondant la	ME	I	

			question.			
			Tango : Rencontrez votre partenaire à distance. Réflexion : « Qui suis-je aujourd'hui avec l'autre ? ».	M	C	
			Poème visuel à partir des textes personnels.	E	I	
			Clôture. Commentaires sur la session.	V	C	

Type d'activité



■ Mouvement ■ Écriture
■ Échange verbal ■ Mouvement et écriture

Activités Individuelles/Collectives



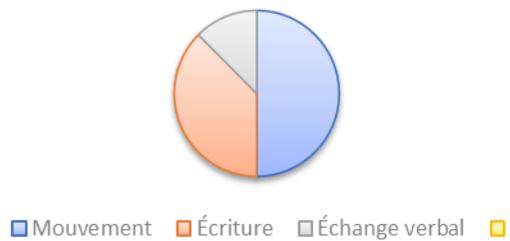
■ Individuelles ■ Collectives

Total d'activités : 7

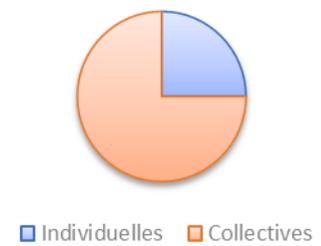
Session	Date	N° participants	Sujet de la session	Activités par ordre chronologique			Thématique développée
2	3 mars 2019	20	La porte d'entrée à la création (le thème individuel à découvrir).	Bougez avec la musique, selon les besoins de votre corps.	M	I	Individuation et éthique du <i>care</i> .
				Massage en trio.	M	C	
				Entrer et sortir de l'espace personnel de l'autre.	M	C	
				Exercice d'écriture automatique : Choisissez une phrase comme déclencheur. Avec cette écriture et le poème visuel, nommez votre « porte	E	I	

				d'entrée à la création ».		
				Partagez vos portes. Utiliser du matériel écrit pour former un texte collectif basé sur la recherche de résonances, de coïncidences.	E	C
				Transférer le texte collectif au mouvement ; l'évoquer, pas l'illustrer.	M	C
				Faire une carte collective à partir des textes des équipes.	E	C
				Impressions.	V	C

Type d'activité



Activités Individuelles/Collectives



Total d'activités : 8

Session	Date	N° participants	Sujet de la session	Activités par ordre chronologique			Thématique développée
3	10 mars 2019	20	Microfictions.	Exercice de confiance en couple : « baigner notre cheval ». Une personne prétend être un cheval et l'autre prétend le baigner.	M	C	Microfiction : Formes littéraires pour danser ensemble.
				Apprendre une chanson et effectuer des exercices de coordination et de rythme groupal en la chantant.	M*	C	
				Dans des trios, l'un parle sur tout qui le vient à l'esprit à	M*	C	

				partir de sa « porte » et les autres deux écrivent sur ce qu'ils entendent leur cause. Tous se bougent et se déplacent pendant l'exercice.			
				En groupes, lisez des exemples de micro-histoires et des conseils pour en écrire une.	L	C	
				Écrivez une micro-histoire à partir des écrits des autres qui ont fait pendant on parlait sur sa « porte ».	E	I	
				Partager des impressions et des textes.	V	C	

Type d'activité



■ Mouvement ■ Écriture ■ Échange verbal ■ Lecture

Activités Individuelles/Collectives



■ Individuelles ■ Collectives

Total d'activités : 6

Session	Date	N° participants	Sujet de la session	Activités par ordre chronologique			Thématique développée
4	17 mars 2019	14	Entrer par la porte des autres / Vidéo-danse	Mobiliser les articulations ; parcourir tout le corps avec le mouvement.	M	I	Danse, vidéo et altérité.
				Exercice de déplacement groupal avec un nom fictif.	M*	C	
				Création d'une carte à partir des « portes » pour définir les éléments des vidéo-danses collectives	E	C	
				Enregistrement des vidéo-danses	M	C	
				Partager les vidéos et discuter	V	C	

l'expérience en groupe.

Type d'activité



■ Mouvement ■ Écriture ■ Échange verbal ■

Activités Individuelles/Collectives

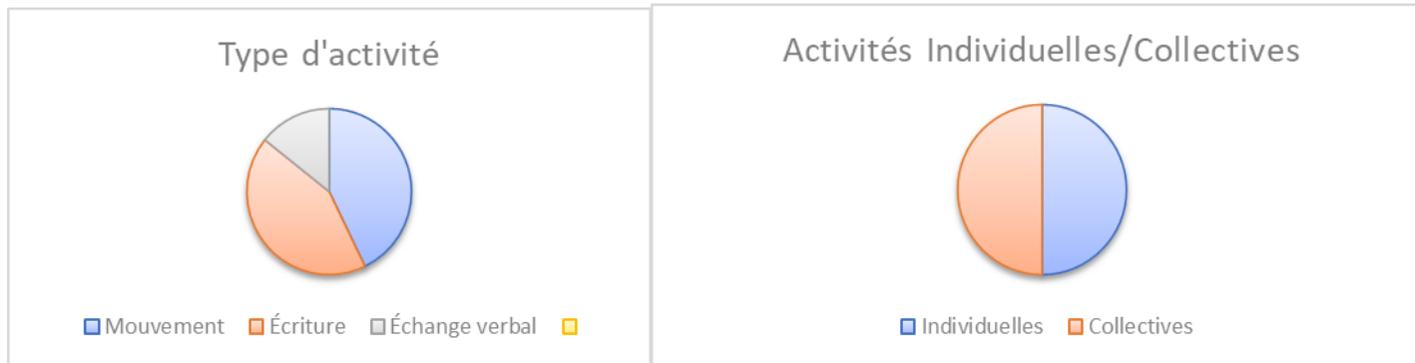


■ Individuelles ■ Collectives

Total d'activités : 5

Session	Date	N° participants	Sujet de la session	Activités par ordre chronologique			Thématique développée
5	24 mars 2019	13	À la moitié du chemin : Visiter les matériaux produits.	Échauffement groupal avec une corde en tension.	M	C	Dramaturgie à tiser.
				Construction d'une « danse personnelle » à partir du poème visuel créé lors de la session 1.	M	I	
				Notation de la danse personnelle.	E	I	
				Reconstruction orale de la danse collective et réexécution.	V/M	C	
				Notation de la danse collective.	E	C	

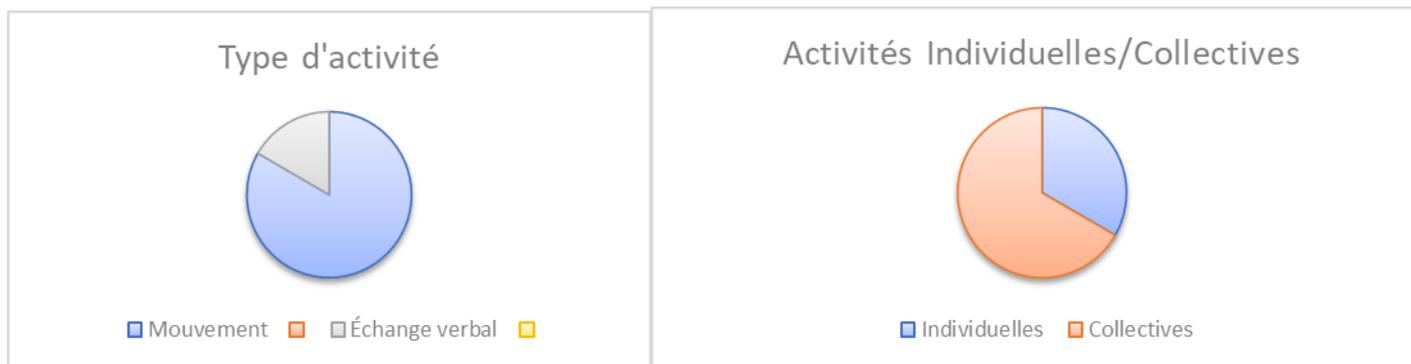
				Écriture individuelle sur leur expérience dans l'atelier jusqu'à ce moment-là.	E	I	
--	--	--	--	--	---	---	--



Total d'activités : 6

Session	Date	N° participants	Sujets de la session	Activités par ordre chronologique			Thématique développée
6	31 mars 2019	13	Organiser l'espace pour la présentation. Travail sur les danses individuelles.	Échauffement individuel. Se déplacez les besoins de chacun.	M	I	Dramaturgie à tiser.
				Échauffement collectif avec la corde comme la séance précédente.	M	C	
				Placement de la danse individuelle dans l'espace de la salle.	M	I	
				Exécution simultanée des danses personnelles. Décision par hasard de leurs places dans la salle et les personnes qui se présentent ensemble.	M	C	

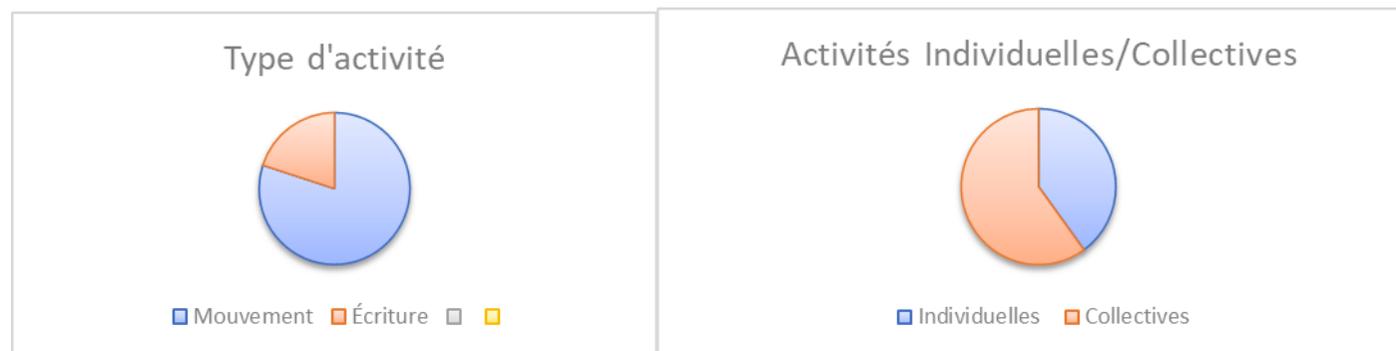
				Révision des danses collectives.	M	C	
				Échange d'expériences.	V	C	



Total d'activités : 6

Session	Date	N° participants	Sujet de la session	Activités par ordre chronologique			Thématique développée
7	7 avril 2019	14	Essayer la coexistence : vidéo + improvisation / danses personnelles + textes à l'oral.	Échauffement collectif.	M	C	Dramaturgie à tiser.
				Construction d'une « danse-loup ».	M	I	
				Écriture d'un texte individuel à partir des poèmes visuels et des microfictions.	E	I	
				Projection des vidéo-danses et improvisation simultanée à partir des « portes » avec lesquelles les vidéo danses ont été construites.	M	C	

				Exécution des danses personnelles simultanées et accompagnement de texte à l'oral.	M*	C	
--	--	--	--	--	----	---	--



Total d'activités : 5

Session	Date	N° participants	Sujet de la session	Activités par ordre chronologique			Thématique développée
8	28 avril 2019	13	Présentation dans le cadre de la Journée Internationale de la Danse 2019.	Échauffement : Exercice de confiance.	M	C	Dramaturgie à tiser.
				Création d'une carte avec le parcours de la pièce.	E	C	
				Parcours de la pièce pour la présentation.	M*	C	
				Échange d'expériences et accords pour la présentation.	V	C	

Type d'activité



■ Mouvement ■ Écriture ■ Échange verbal ■

Activités Individuelles/Collectives



■ Individuelles ■ Collectives

Total d'activités : 4

Session	Date	N° participants	Sujet de la session	Activités par ordre chronologique			Thématique développée
9	14 avril 2019	14	Structure de la présentation.	Échauffement collectif.	M	C	Les passionnés de la danse et l'écriture : Implications et débats esthétiques, éthiques et politiques du champ amateur.
				Révision de la structure de la présentation.	V	C	
				Présentation de la pièce aux spectateurs.	M*	C	

Type d'activité



■ Mouvement ■ Échange verbal ■

Activités Individuelles/Collectives



■ Individuelles ■ Collectives

Total d'activités : 3

Session	Date	N° participants	Sujet de la session	Activités par ordre chronologique			Thématique développée
10	5 mai 2019	7	Manifeste collectif / Entretiens pour les échanges finales.	Explication des caractéristiques d'un manifeste et lecture d'exemples.	L	C	Manifeste : Formes littéraires pour danser ensemble.
				Création d'un manifeste collectif en mouvement.	ME	C	
				Échange d'idées à partir de petits « entretiens » sur l'expérience de l'atelier.	V	C	
				Écrit sur l'expérience personnelle dans l'atelier (activité sollicitée par les coordinateurs du Foro Elefante).	E	I	

Type d'activité



■ Écriture ■ Échange verbal ■ Mouvement et écriture ■ Lecture

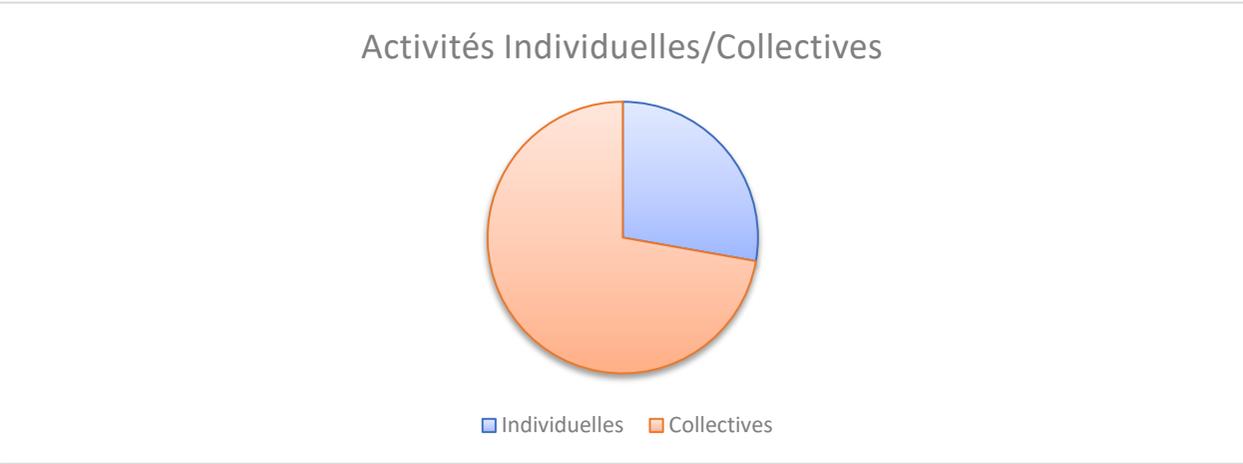
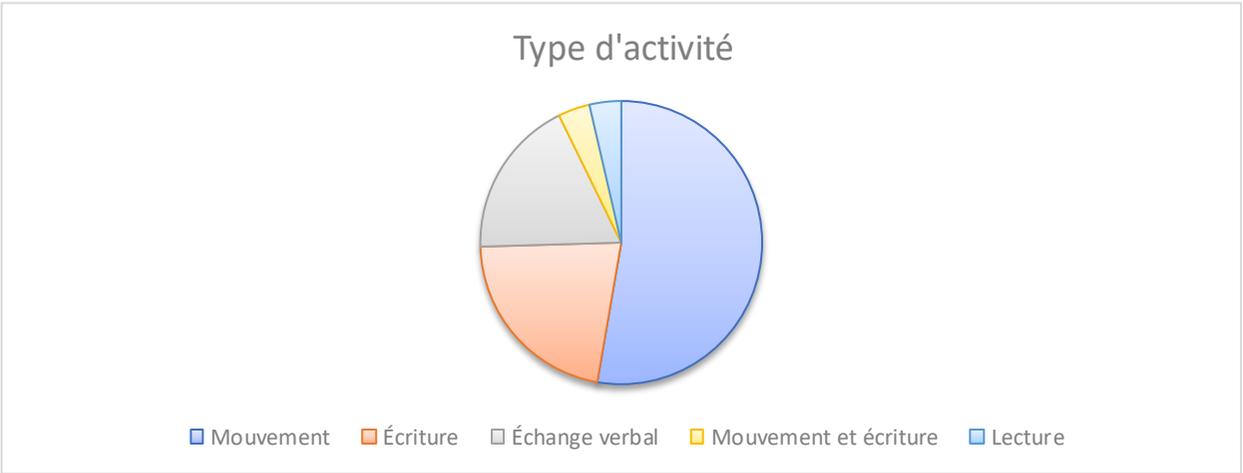
Activités Individuelles/Collectives



■ Individuelles ■ Collectives

Total d'activités : 4

Graphiques globaux. Total d'activités : 58



Observations

Au premier coup d'œil, on voit que, dans le décompte global du type d'activités, les activités qui impliquent le mouvement prévalent et cela révèle l'origine des ateliers, ainsi que ma propre formation disciplinaire. D'autre part, il est intéressant de noter qu'il existe un équilibre entre le nombre d'activités d'échange verbal et d'écriture, ce qui suggère que la parole, à la fois écrite et parlée, traverse le processus de l'atelier de manière importante.

Quant à l'autre classification d'activités, les collectives dépassent de loin le nombre d'individuelles. Cela suggère à quel point le groupe accueille l'expression individuelle et l'intègre. On peut dire que, dans ce format d'atelier, le temps d'introspection est moindre que le temps de dialoguer et de créer avec les autres.

Annexe 3

Entretiens aux participant.e.s de l'Atelier de Danse et Écriture

Les échanges avec certain.e.s participant.e.s à l'atelier ont eu lieu entre décembre 2019 et juin 2020. En raison des conditions sanitaires mondiales, une partie d'entre eux ont été réalisés par appel vidéo. Ce que je présente dans cette section est la transcription et la traduction en français des entretiens qui ont été réalisés en espagnol. L'ordre dans lequel ils apparaissent est chronologique.

1. Entretien avec Diana Marianela León Martínez

15 décembre 2019.

Échanges en présentiel, Cité universitaire, Mexico.

Laura : Bonjour Diana. Je passais en revue ce que nous faisons par session et j'apportais ce que vous produisiez. J'ai aussi apporté quelques feuilles qui n'étaient pas là. Ce sont des choses que vous n'avez pas faites mais ce sont des choses dont nous avons parlé de la métaphore, par exemple, de la présentation de la Journée internationale de la danse et celles-ci qui concernent les vidéo-danses. Voici un texte collectif que j'ai passé propre. Je te laisse ça sous la main. Et, d'autre part, il y a des feuilles blanches au cas où tu voudrais ajouter un signe que tu penses pouvoir compléter votre visite.

Donc, mon idée est que je te pose quelques questions sur ton expérience et si tu penses que faire référence à un exercice ou une activité, un texte ou une danse en particulier que nous avons fait peut t'aider à mieux parler de ton expérience ; afin que tu aies cette possibilité. Bien qu'il ne soit pas nécessaire que tu fasses référence aux exercices, si tu utilises les références, tu peux organiser les panneaux comme une sorte de carte de ton itinéraire. Si tu veux, je te montrerai ce qu'il y a là-bas pour que tu t'en souviennes.

Diana : Oui, il y a combien de temps était l'atelier ?

L : On commence fin février et on finit en avril... Oh non ! Nous avons terminé le 5 mai.

D : Ah, c'était avec mes compagnons. Ce truc de micro-histoires était génial, mais je ne pouvais plus l'exploiter. Et voici le manifeste... « Danse avec ses entrailles »...

L : Donc, pour commencer, pourrais-tu faire une petite présentation de toi-même ? Que fais-tu dans la vie, qu'est-ce qui t'intéresse, qu'est-ce que tu aimes.

D : Je m'appelle Diana Marianela, j'ai 36 ans, je suis psychologue sociale et thérapeute. Le rôle d'être thérapeute est ce pour quoi je vis, c'est ce que je fais normalement mais je n'aime pas ça ; ce n'est pas quelque chose que j'aime. J'aime bien la psychologie sociale, mais je n'ai pas pu entrer à la maîtrise pour pouvoir me concentrer davantage sur cette partie de la recherche, qui est ce que j'aime. C'est ce que je fais. J'ai eu un problème de distorsion du corps qui vient de sortir de ma pratique en thérapie et c'est à partir de là que je me rends compte que la connexion avec mon corps est nécessaire. C'est-à-dire partir de l'acceptation, quitter tous les conflits avec mon corps... Et cela fait environ cinq ans que l'idée m'est venue d'intégrer un atelier de sensibilité corporelle. A cette époque, dans cet atelier, je ne pouvais pas... J'ai beaucoup de problèmes de contact. Pas en touchant, mais en étant touché. Donc cet atelier m'a beaucoup aidé, mais j'y suis depuis environ trois ans. Je l'ai vraiment pris comme ma propre thérapie. Car aussi, en thérapie, le style thérapeutique a beaucoup à voir avec ce qu'on s'autorise à faire, et je me suis rendu compte que le contact avec ma corporéité a été une très grosse limite dans ma performance professionnelle. Surtout quand j'ai commencé à travailler avec des enfants parce que les enfants sont très affectifs, ils sont très spontanés, ils sont très libres. Ainsi, à ce moment où j'ai reçu cette affection, j'ai perçu que j'avais cet obstacle pour générer un contact. Je te le dis, il y a environ cinq ans, je me suis lancé là-dedans et cela m'a conduit précisément à avoir des expériences à la fois d'acceptation et de reconnaissance de la part des autres. Autrement dit, être avec l'autre, l'autre, l'autre, se laisser toucher, se percevoir à travers l'autre, communiquer. Donc, au moment où je suis entré à El Elefante, j'avais déjà cassé beaucoup d'autres choses. Par exemple, faites des mouvements ; des pirouettes typiques, ou des exercices de respiration que fait Abraham, pour se connecter, sentir l'autre, etc., c'est parce que j'avais déjà cassé certaines choses...

L : ... Qu'ils t'ont maintenant permis d'être là.

D : Oui, sois là. Puis, il est arrivé un moment où dans l'atelier... Par exemple, l'année dernière je n'y allais plus... Dans l'atelier de sensibilité corporelle j'avais besoin de plus d'énergie. J'avais déjà fait les choses qui se font là-bas mais j'avais besoin de plus d'énergie, de plus d'émotion. Et cette année j'ai commencé par la danse, par la danse arabe parce que ça a beaucoup à voir avec la féminité, avec le pouvoir, avec l'érotisme... et à partir de là je suis

déjà sur la question de la danse. Et au moment où je suis arrivé à ton atelier, la partie écriture a attiré mon attention parce que la partie écriture a toujours été une ombre qui a été laissée loin derrière, loin là-bas. Alors quand j'ai entendu « danser et écrire », j'ai dit « wow, c'est l'heure ! Il est temps pour moi d'être ici ! » Plus qu'une présentation, c'est mon cheminement qui m'a amené à te trouver et à me retrouver aussi à partir de cet atelier.

L : Et avant la danse arabe, avais-tu pratiqué un autre type d'activité physique ?

D : Ben oui, en fait dès mon plus jeune âge j'ai suivi des cours de danse classique. Tu sais, les papas typiques qui vous emmènent faire quelque chose. Alors j'ai pris du ballet, mais, rien que cette distorsion corporelle que je vous raconte, je m'en rends compte après trente ans, parce qu'avant c'était « ah, je ne veux pas y aller », ou « ah, je n'y vais pas », ou « ah, pas aujourd'hui j'en ai envie », et vous laissez les choses derrière vous. Mais, maintenant je réalise que j'ai quitté le ballet précisément à cause de cette distorsion corporelle. J'ai pratiqué de nombreux sports comme le volley-ball, le tennis... et je les ai également quittés en raison d'une distorsion corporelle.

L : Cette distorsion corporelle dont tu parles, est-ce une question de perception de ton corps ?

D : Oui, c'est une déformation justement de la perception de mes proportions. Je me suis toujours vu rond, très rond. Et c'est à l'adolescence que j'ai commencé à faire quels régimes, quels exercices, quelle gaine, quoi ci, quoi ça, pour pouvoir me voir comme je m'attendais à me voir. De cet atelier je te le dis, j'ai déjà l'air mince. Et j'ai réalisé que j'avais laissé beaucoup de choses derrière moi à cause de la distorsion du corps.

L : Ouais... Et tu as dit que tu es tombée sur cet atelier de danse et écriture et que tu pensais que cela correspondait à ton cheminement de vie, tes centres d'intérêts... quelles attentes avais-tu en arrivant à l'atelier ?

D : Plus que prévu, pour moi, affronter ce type d'atelier est plus avec moi. Autrement dit, ce n'est pas « je vais aller apprendre ça pour l'appliquer à ma vie ». Ce que je recherche plutôt, c'est de pouvoir survivre à chaque session. Parce que je sais que chaque séance a un objectif, un cheminement ou un processus, donc, de manière personnelle, c'est survivre aux séances. Se retrouver avec ces choses qu'ils vont te demander ou ces choses qu'ils vont t'apprendre, mais

finalement c'est survivre, par exemple, pour moi et ma distorsion corporelle, c'est survivre à ça.

L : Survivre, dans quel sens ?

D : Que je peux m'exposer. Que je ne panique pas et dis « oh, je ne veux pas le faire », ou que je devienne réticent ou que je l'évite. Je ne veux plus éviter les choses.

L : Et comment as-tu fait à ce sujet ?

D : Eh bien, j'ai très bien réussi. Ça s'est bien passé pour moi parce que j'ai enduré. Le problème ici, je pense, était la présentation, mais la présentation était plus une situation de temps parce qu'à la fin de la journée, j'ai fait ce que j'avais à faire. Ce jour-là je me suis présenté à un autre endroit car je m'étais déjà rencontré avant, c'est pourquoi je te demandais les dates. Donc, dans cette présentation de danse que j'ai faite, j'étais en train de mourir : je portais juste mon soutien-gorge et ma jupe et toute ma chair s'exhibait, mais je l'ai fait. Oui, j'aurais aimé continuer avec le projet car je comprends qu'il y a beaucoup d'idées pour faire avancer ce projet, donc j'ai vraiment envie d'y participer.

L : Tu as dit que le problème était le jour de la présentation, dans quel sens ?

D : Pour les temps.

L : Parce que tu étais très pressée...

D : Oui.

L : Le jour de notre présentation, tu t'es sentie aussi exposée que, par exemple, ce que tu dis d'avoir dansé avec ton soutien-gorge et ta jupe ?

D : Non, je ne me sentais pas aussi exposé parce que c'était collectif. Le groupe t'absorbe toujours et tu reçois beaucoup de soutien, surtout de la part de tous les collègues. Le premier jour où nous avons fait les présentations, cela a attiré mon attention que beaucoup d'entre eux ont juste mentionné cela à propos de « Je voulais le faire, pour une raison quelconque, je ne l'ai pas fait et maintenant je viens et je le fais ». Je me suis beaucoup identifié à cette partie. Il y a quelque chose comme un reproche à dire « tu as laissé passer tant de temps, tant de choses que tu ne faisais plus ou tant de choses qui te faisaient peur et à la fin tu cherches toujours ».

C'est-à-dire que c'est quelque chose qui te touche, c'est quelque chose qui est là, c'est quelque chose qui, peu importe à quel point tu veux lui tourner le dos, tu ne peux pas lui tourner le dos. Cette sensation avec le corps, avec la danse, avec la danse. Et écouter-le des autres, d'âges différents, car il y avait ceux qui sont très jeunes à ceux d'entre nous qui sont déjà plus âgés. Et c'était courant. Cela m'a beaucoup ému. Je ne sais pas où que nous allions, à la fin nous sommes toujours là.

L : Oui, c'était une caractéristique du groupe que nous formions.

D : Oui, et aussi cette partie du féminin aussi parce que c'était juste Erick et Manuel. C'est aussi cette question du pouvoir féminin de savoir s'approprier son corps. C'est d'une manière différente, je pense.

L : Eh bien, dès l'attention à l'appel, n'est-ce pas ? En général, il m'est arrivé que plus de femmes que d'hommes souhaitent suivre cet atelier.

D : Je pense que cela a à voir avec le fait qu'en tant que femme, vous avez toujours... Eh bien, je pense que les hommes et les femmes font face à des critiques ou à une réflexion sur le corps. Mais les femmes ont beaucoup plus de pression là-dessus. C'est-à-dire qu'ils disent aux hommes, « eh bien, vous n'êtes peut-être pas intelligent ou attirant, mais vous pouvez compenser en ayant du pouvoir, en ayant de l'argent ou en étant plus "verbal", ou quelque chose comme ça ». Mais pour les femmes, c'est toujours « oui, il faut être très intelligent, mais il faut bien paraître. Plus vous avez l'air puissant, c'est parce que mieux vous avez l'air ». Et il y a toujours cette question de l'apparence du corps. Donc je pense que ça vient peut-être de là.

L : Oui, c'est possible. Et je pense aussi que, d'une certaine manière, les femmes y sont plus habituées... nous avons tous ces conflits avec notre corps, mais c'est justement pour cela que nous sommes plus conscients que notre corps est là.

D : Oui, c'est aussi la partie positive, que nous sommes autorisées à entrer en contact. Donc ça peut être une pression mais finalement aussi...

L : C'est plus facile pour nous de dire « je pense que je dois travailler là-dessus » ou « j'aime faire ça »... comme la danse. Parce qu'au moins ici au Mexique, pour un homme, se consacrer à la danse n'est pas si bien considéré par rapport à une femme.

D : Il la questionne avec sa masculinité.

L : Tu as déjà répondu à plusieurs de mes questions. D'un autre côté, y a-t-il quelque chose pendant le processus de l'atelier qui t'a été révélé, ou que tu as découvert sur toi-même ?

D : Eh bien, la part de vouloir être fort, de ne plus vouloir me contenir. C'est-à-dire que je l'ai perçu, remarqué, mais pendant le processus de l'atelier, j'ai dit : « C'est ton moment d'exploser, de faire ressortir les choses que tu dois crier », et c'est pourquoi cela a beaucoup à voir avec la voix. Parce que la voix était quelque chose qui était très important pour moi.

L : C'était ta « porte », n'est-ce pas ? : « Une voix ouverte ».

D : Oui, j'ai dit : « il faut que ça sorte. Il y a quelque chose qui doit sortir ». Eh oui c'est le corps mais je pense qu'à ce moment précis c'était « j'ai besoin de cette explosion » pour finir super épuisée, pour tout décharger. Donc, après l'atelier, ce que je recherche, c'est quelque chose qui me fait hurler. Ne plus m'inhiber, ne plus me contenir.

L : Et ce besoin qui est apparu dans l'atelier a-t-il eu un écho au cours de ces mois qui se sont écoulés ? Nous ne sommes plus à l'atelier, mais y a-t-il eu un écho de ce besoin de dire, de sortir ?

D : Oui, juste avec l'écriture. A savoir, par exemple, la microfiction, parce que je ne la connaissais pas. Peut-être l'avait-il lu, mais je ne savais pas qu'il existait un genre tel que le micro-histoire. Donc, je me suis consacré à l'écriture maintenant sans avoir peur de la façon dont l'écriture est. Juste écrire, écrire, écrire des pensées. En fait, je ne voyais pas beaucoup l'utilité du téléphone mais, du coup, je suis dans les transports publics et j'écris tout ce à quoi je pense et j'ai déjà des textes. Et bien ça m'a aidé parce qu'après l'atelier j'ai osé écrire, je ne laisse plus mes pensées dans « ah, je vais dans cette direction et je réfléchis à ça », mais juste au moment où j'y pense, je l'écris comme quoi. Et j'aime ça parce que ça a juste à voir avec la voix.

L : Bien sûr... Et concernant cette écriture, qu'est-ce que tu penses qu'il a été possible grâce à ce balancement entre l'écriture et le mouvement, que ça n'aurait pas été pareil si on n'avait fait qu'un stage de danse ou si ça n'avait été qu'un atelier d'écriture ? Qu'est-ce qui a

permis ces deux activités ?

D : Je pense être prêt à bouger. Parce que, du moins de mon point de vue, quand j'ai voulu écrire, on essaie d'utiliser des métaphores, d'écrire joliment, d'avoir de la cohérence, d'avoir du sens, d'être quelque chose de « précieux », peut-être. Mais, normalement, on ne fait pas attention à ce que sont ces petites sensations que les écrivains, ou du moins ce que je peux comprendre, c'est que les écrivains utilisent ces sensations très épluchées, très enrichissantes, si petites. En d'autres termes, ce sont des sensations qui vous font ressentir, qui vous capturent dans les mots, et qui sont précisément celles qui vous impliquent dans le texte. Donc, je pense que cela vient du fait de se laisser percevoir, à travers les sens et le corps, chaque sensation, chaque expérience. Et puis, au moment où l'on veut bouger, ou avoir un contact, je pense que c'est ça qui fait prendre conscience de ce que l'on ressent et pouvoir le transformer en mots. Parce que nous pouvons commencer à penser, « quel est le synonyme d'une telle chose » ou « comment cela serait-il mieux entendu », mais vous ne le ressentez pas. Ainsi, dès que vous bougez, vous le percevez avec votre corps et il est beaucoup plus facile de trouver les mots justes. Et acceptez ces mots car ce sont les premiers qui vous viennent car, en fin de compte, ce sont ceux que vous connaissez déjà. Je pense qu'il faut bouger pour pouvoir écrire des choses.

L : Tu parlais avant sur la Journée internationale de la danse. Tu as dit que tu ne t'étais pas sentie exposée parce que le groupe t'avait accueilli, parce que le groupe protège, en quelque sorte. On faisait aussi des exercices qui allaient du mouvement à l'écriture, de l'écriture au mouvement, mais aussi la dynamique de l'atelier était de faire des choses individuelles et ensuite d'aller vers le collectif et plus tard de revenir vers l'individuel, de sorte que l'on était tout le temps dans cette promenade entre « moi » et « les autres ». Comment as-tu vécu cet aspect de l'individuel, du collectif et de leur relation ?

D : Eh bien, Eh bien, je pourrais percevoir que je voulais aller plus loin dans l'aspect individuel ; avoir exploité les choses plus individuellement ou avoir connu le collectif plus individuellement qu'en lui-même, parce que chacun étant dans un processus différent, parfois je pense que soit on le fait collectivement soit c'est individuel. Je voulais vraiment arriver à quelque chose de plus individuel. Peut-être précisément à cause de mon propre processus ; car je ne suis pas très porté au contact avec les autres. Mais, par exemple, le fait de connaître le regard des autres, eh bien ça m'aide aussi parce que ça m'a amenée à accepter mon corps, mon

genre, mon sexe : être femme, être féminine, être avec d'autres femmes. Et c'est aussi une autre partie à explorer que je ne me permets pas normalement. Donc, apprendre à connaître « les femmes » était également très important, comme dire : « Eh bien, toutes les femmes ne pensent pas de la même manière, ou toutes les femmes n'ont pas le même stéréotype, ou nous ne marchons pas toutes pour la même chose. Ce n'était pas du tout ce que j'aurais aimé, mais à la fin de la journée, c'était comme dire « maintenant, assied-toi et écoutes-les », car il est également important de savoir à quoi ressemble une autre femme ou comment vivre comme une femme d'un autre corps, une autre personne.

L : Bien sûr. Penses-tu que l'expérience de l'atelier, qui était encadrée dans un contexte très précis (c'est-à-dire que nous nous voyions une fois par semaine de telle heure à telle heure...), aurait été possible dans un autre espace ? Ou penses-tu que l'atelier avait certaines caractéristiques qui permettaient cette « faire la voix sortir », de connaître les autres femmes ?

D : Je pense que cela a beaucoup à voir avec l'appel, évidemment, parce que beaucoup d'entre nous qui étaient là vont normalement avec Abraham. Donc, la disposition est là, le désir de continuer à apprendre est justement ce qui nous fait être là. C'est-à-dire que nous l'étions déjà ; le groupe d'une manière ou d'une autre était déjà formé. Ensuite, de nouvelles personnes sont arrivées et je pense que c'était plus facile parce que finalement ceux d'entre nous qui étaient déjà là ont travaillé en groupe. Je ne sais pas comment ça se serait passé dans un autre endroit où peut-être les gens auraient voulu aller profiter, peut-être comme moi, d'un avantage particulier, du genre « voyons, qu'est-ce que tu vas m'apprendre pour que je profite de ceci »... Comme des cours : « j'ai déjà acquis cette connaissance et maintenant je l'utilise », mais déjà avec cette intention de « je vais acquérir la connaissance » ; et ne pas vivre une expérience telle qu'elle est.

L : Et tu vas toujours à El Elefante ?

D : Non, plus maintenant car les jours ne coïncident plus.

L : Et comment en es-tu arrivée là ?

D : Ah, parce que je te dis que dans cette démarche il y a quelques années, j'ai vu un atelier de marionnettes sur internet. Je ne savais même pas jusqu'où ; j'ai seulement regardé sur google que c'était près de Ciudad Universitaria et je me suis dit « c'est si loin, ben oui j'y

vais ». J'y suis déjà allée et à partir de là je suis restée chez Soco, chez Frida, qui sont celles que je connais le mieux. Surtout avec Soco. Je ne sais pas depuis quand elle a commencé à aller avec Abraham, mais parce qu'elle vit là-bas et qu'Abraham travaille dans la communauté. Alors c'est pas plus tard que l'année dernière qu'il m'a dit, « il y a une telle compagnie [théâtrale] et ils donnent un atelier, mais ce n'est pas un atelier en tant que tel, mais tu vas déjà explorer tes projets », et je lui ai demandé, « Et je peux y aller ? » et elle m'a dit, « oui ». Et puis, puisque j'allais après l'atelier de Soco, je pouvais déjà y aller.

L : C'est-à-dire que l'atelier de marionnettes était là au CAO ?

D : Oui, alors je suis allé avec Soco et quand elle a fini son cours, nous sommes allées chez Abraham. Alors ça me convenait très bien parce que c'était le jeudi ; je suis venue de là-bas et j'y suis déjà restée tout l'après-midi.

L : Et maintenant, ils ont changé leurs horaires...

D : Oui, ils les ont changés. Et Soco n'y enseigne plus.

L : Ah non ?

D : Non, ils l'ont déjà passé... Je ne sais vraiment pas où. Je n'ai plus le temps d'arriver.

L : Et quand tu étais là dans les ateliers avec Abraham, est-ce que vous avez aussi fait des présentations ?

D : C'est juste que je pense que l'intention d'Abraham est que chacun arrive avec son projet, et ils m'ont demandé un projet. Mais la vérité est que je ne peux pas réaliser cette chose « je veux faire ». Mais jusqu'à présent j'ai déjà passé un an dans la danse, je pense avoir déjà quelque chose de plus tangible. Mais ça n'a pas grand-chose à voir avec lui... c'est-à-dire que ça a à voir avec la scène mais pas tellement avec une pièce de théâtre.

L : Et comment est ton idée ?

D : Ce qui se passe c'est que dans la danse arabe on me dit, ou j'ai écouté les professeures, c'est que parfois elles paient même pour une présentation. En d'autres termes, quelqu'un leur dit : « Je vais vous prêter cette scène, ou nous allons avoir cette scène, mais vous devez me donner tellement d'argent pour que vous et les vôtres puissiez venir jouer ». Alors ça me rend

très moche parce que les costumes sont aussi très chers et qu'il faut aussi payer pour danser, ben non. Alors maintenant j'aimerais, ou j'ai vraiment l'idée de faire une production de danse, avec de la danse arabe, et de faire juste un... je ne sais pas comment ça s'appelle ni comment c'est, mais ce n'est plus que des actes. Parce que j'ai aussi remarqué qu'elles sont du genre « ah, je mets cette chorégraphie avec cette mélodie qui veut dire telle chose et c'est tout ». Mais dans une présentation à quatre pièces, elles ne dansent pas toutes ensemble, mais plutôt, « tu sais ceci, tu sais cela, tu as déjà appris cette chorégraphie, donc tout le monde...», et elles l'ont mis ainsi. Et je dis que ça manque un peu d'essence, il faut qu'il te laisse quelque chose, pour vraiment projeter quelque chose au-delà des jolies marches ou que tu saches bouger. C'est là où je suis, exactement. Parce que j'ai du matériel... j'ai aussi une tente, enfin, avec une association civile que j'ai formée un certain temps, donc nous avons une tente, un audio, des sièges... et je compte le mettre plus ou moins là, pour voir ce que je peux faire.

L : Bien ! Ton idée serait donc de faire toi-même la conception de l'œuvre et de la diriger ?

D : Eh bien, oui... plus que de la diriger, de la proposer, car je ne suis pas chorégraphe non plus. Je ne suis pas professeure, je n'ai pas les éléments techniques de la danse pour faire quelque chose et leur dire « vous allez déménager ici », mais je crois que je peux faire la proposition et lui donner un discours. Ça pourrait.

L : Bien, Diana ! Hé, et maintenant que nous examinons les documents, quel que soit l'ordre chronologique de la façon dont nous avons organisé les sessions, comment les organiserais-tu ?

D : Ah ! Eh bien... dans une association libre ?

L : Oui, dans une association libre.

D : Eh bien... je pense que je commencerais par celle-ci, parce que je me sens toujours comme une marionnette qui a besoin de continuer à absorber pour pouvoir bouger et... je pense que je dirais celle-ci : « Aujourd'hui, je suis une apprentie qui arrête le temps à son propre rythme ».

L : Comment les mettriez-vous ?

D : Je les mettrais consécutives. Lire d'ici à là. Il n'y a que ça, je pense que c'est celui que j'aime le plus (la micro-histoire). J'aime cette partie de sarcasme et d'ironie, puis tout à coup ces autres me semblent, oh, très réfléchis, très « profonds », mais je pense que je voudrais exprimer comment ceci (la micro-histoire) contient cela (le poème visuel). Je le mettrais donc ici.

L : Peut-être que si nous pouvions l'avoir en 3D, cela irait peut-être sur la couche supérieure, n'est-ce pas ?

D: Eh bien, je pense que je couvrirais ça. C'est-à-dire, comme ceci c'est une sphère, ou c'est le récipient et vous mettez déjà votre main comme dans la tombola, et vous la sortez. Quelque chose comme ça j'imagine.

L : Donc, j'obtiendrais-tu, ceci ou cela ?

D : Ça.

L : Ah ouais ! Et voici le conteneur.

D : Oui, c'est celui qui le contient.

L : Tu n'es pas obligée d'inclure tout le matériel.

D : Oui, parce que je vous dis que du coup le collectif ne m'atteint plus autant. Je pense que je mettrais ça aussi à l'intérieur. Et oui, le collectif n'est pas inclus.

L : Aurais-tu besoin d'ajouter des mots, des phrases, aujourd'hui ?

D : Je ne sais pas si c'est une phrase, mais cet exercice de se souvenir de l'atelier, se souvenir du processus, laisse un autre goût dans la bouche. C'est comme dire « oh, oui, tu as vécu ça ! », c'est-à-dire « n'oublie pas que tu as traversé tout ça. Gardes-le présent car c'est dans cet exercice que tu es devenu ce que tu es maintenant ». Le donner cette valeur : « n'oublies pas d'où ça vient car c'est important ». Quelque chose comme ça. Ainsi, plus qu'une phrase, le mot « force » vient à l'esprit.

L : Veux-tu l'écrire ?

D : Oui, ce serait « la force ». Je te le dis, maintenant que tu me le demandes, je ressens

du pouvoir, je ressens cette énergie de pouvoir, de force.

L : D'accord. Et tu le mettrais où ?

D : Eh bien, je pense que tout resterait ici. Oui quelque chose comme ça.

L : As-tu quelque chose à ajouter concernant ton expérience ?

D : Concernant la voix, peut-être que là j'avais plus d'attentes. Il a été exigeant : « Je veux élever la voix, et crier ou faire quelque chose avec ma voix ».

L : La voix, littéralement « la voix » ?

D : Oui, le son. J'aurais aimé effectuer un exercice qui ait aussi quelque chose à voir avec la voix. Mais rien de plus. Avec des sons, peut-être.

L : Ah, oui... Tu te souviens aussi qu'on a fait les vidéodanses ?

D : Ah oui !

L : Que nous travaillions chacun avec sa porte. Et dans les vidéo-danses, vous avez travaillé avec les « portes » des autres. Comment tu souviens-toi de ton expérience dans cet exercice ?

D : Eh bien, dans cette vidéo-danse, j'ai aimé pouvoir avoir... Je viens de travailler avec Erick... J'ai aimé avoir le pouvoir ou le contrôle de ce qui est vu parce que je pense que ce contrôle m'a aidé davantage à communiquer ce que nous avons fait. Ce que je n'ai pas aimé, c'est qu'on l'a pris au pied de la lettre ; c'est-à-dire, comme la folie est ce « ah, la folie ! ». Cette partie littérale est celle qui ne m'a pas satisfait. Et la partie où Erick a dit qu'il n'aimait pas qu'il ait monopolisé toute l'image, eh bien ce n'était pas comme ça, parce qu'au final j'ai senti que j'avais le contrôle de ce qui était vu. [Ma place se sentait] plus envahissante : « Je te regarde ».

L : Et quel était ton exercice préféré ?

D : Mon exercice préféré ? Eh bien, je n'ai pas d'exercice préféré... Je ne m'en souviens pas, en fait. Je te dis que la micro-histoire, en les lisant, m'a donné envie d'en savoir plus. Tout à coup, c'était comme « avons-nous tous compris la même chose ou pas » ? Ou ai-je compris

des choses différentes ? J'ai l'impression que les gens ont plus de mal là-bas, n'est-ce pas ?

L : Écrire la microfiction ?

D : Oui, à cause de cette partie métaphorique du « oh, oui, les profondeurs ». Ou, par exemple, lorsque nous faisons des exercices « oh, non, le sol... ». Et je suis comme plus... J'ai réalisé que j'avais tendance à être plus sarcastique, plus spontané, plus fou, peut-être.

L : Ça correspondait mieux à ta personnalité...

D : Oui, quand nous faisons ce truc de « profondeur » ... non... Mais chacun son truc.

L : Eh bien, oui... idéalement, il devrait y avoir un éventail de possibilités pour qu'à un moment donné, tu te sentais « connectée ».

D : Oui, c'est juste lié à la démarche collective et surtout à l'objectif de l'atelier. Car, qu'est-ce que tu voulais partager avec nous ?

L : Eh bien, mon intention est que vous trouviez un espace pour s'exprimer. C'était mon intention.

D : Ah, bravo très bien.

L : C'est tout, Diana. Merci beaucoup. Et vraiment merci d'être venue ici.

D : Ne vous inquiétez pas. Je viens d'habitude.

2. Entretien avec Erick de Anda

5 février 2020.

Échanges en présentiel, Parc « Los Viveros de Coyoacán », Mexico.

Laura : Merci d'avoir accepté de m'aider dans ton témoignage. Je voudrais, Erick, que tu te présentes brièvement : que fais-tu au quotidien ? Quelles activités fais-tu ?

Erick : Eh bien, je m'appelle Erick de Anda, j'ai 28 ans, j'en ai presque 29. Un autre tour autour du soleil ! Et, actuellement, je me consacre, ou mon plan est, de me consacrer à l'entraînement sportif. Avant de suivre l'atelier, j'avais déjà ce souci de ce que j'ai vécu au fil du temps, qui a été différentes disciplines sportives, pour pouvoir le faire de manière plus disciplinée et beaucoup plus consciente, en contrôlant mon corps afin de grandir en ce domaine et, maintenant, c'est de pouvoir partager cette expérience que j'ai eu avec les gens et de les motiver pour qu'ils puissent faire de l'activité physique. Donc, maintenant je consolide un projet que j'ai lié à la callisthénie. Je l'avais déjà planifié avant l'atelier, cependant, je ne l'avais pas atterri. Il y avait quelques petites choses à régler, et j'étudie actuellement les certifications d'entraînement sportif pour l'entraînement fonctionnel, la partie callisthénie et aussi un peu de nutrition ; d'habitudes saines. Donc, à la suite de l'atelier, cela a déjà fonctionné en moi pour pouvoir le préciser et pouvoir le partager avec les gens qui m'entourent, principalement, c'est-à-dire que j'ai une sorte de contact direct et, plus tard, atteignez plus de personnes qui jamais l'ont essayé ou qui veulent être plus conscientes pour pouvoir changer certaines habitudes qui peuvent être bénéfiques pour la santé. Alors, maintenant ma journée consiste à me réveiller, faire un peu d'entraînement personnel, aller à mes certifications (elles varient mais elles sont axées sur l'entraînement sportif, aussi un peu de souplesse, un peu de nutrition), plus tard, je viens ici à « Los Viveros », c'est là que je rencontre plus de gens spécifiquement dans ce domaine de la callisthénie et apprendre d'eux a été très cool pour moi. La qualité humaine des gens, surtout d'eux, qui sont vraiment de grands sportifs dans leur domaine, et cette humilité, cette ouverture pour pouvoir s'expliquer et commenter et partager avec vous un peu de leur expérience, la vérité a été très précieuse pour moi. Et je viens ici, et en ce moment j'ai déjà mes deux premiers entraînements qui sont juste pour quelques amis qui se consacrent à jouer de la musique. Je les ai rencontrés ici, je leur ai parlé de mon expérience, cela a attiré leur attention, ils m'ont demandé de les entraîner et maintenant je suis déjà dans ce processus et je professionnalise davantage la pratique pour donner le bon service et appliquer les connaissances. Alors, je leur donne la

formation, pour la partie sportive, et aussi pour la partie de mon projet, je consolide l'entreprise, fabrique des supports sur l'ordinateur, crée les routines. Je génère déjà ce matériel pour pouvoir... oui, le rêve serait de pouvoir faire ça longtemps, toucher plus de monde, et aussi la circulation c'est de pouvoir vivre de ça. C'est ce que je fais maintenant.

L : Je suis sûre que ce sera comme ça parce qu'il est toujours très demandé, n'est-ce pas ? Les gens le recherchent.

E : Oui. Et il y a aussi une situation. Maintenant que je me suis informé, eh bien, je pense que vous pouvez le voir, mais vous ne voyez vraiment pas la pierre en arrière-plan, ou vous n'avez pas pleinement conscience que le Mexique est le premier pays en obésité au monde. Et aussi le premier dans l'obésité infantile. Donc ça vient des habitudes des garçons et ça vient aussi des problèmes de l'industrie, qu'aujourd'hui tout est rapide, abordable, facile à obtenir, et la santé est laissée de côté. Et pour cette raison aujourd'hui, et en rapport avec le fait qu'avant de travailler dans l'industrie pharmaceutique, cette industrie est également très populaire car il existe de nombreuses maladies qui ne se produisaient pas auparavant. Aujourd'hui, il existe de nombreux types de cancers, d'hypertension, de complications du diabète, et tout cela vient d'une mauvaise alimentation et de mauvaises habitudes, d'un mode de vie sédentaire. Honnêtement, c'était d'abord pour une question esthétique : j'aimais ça, j'aimais à quoi mon corps ou celui des autres pouvait ressembler et, plus tard, en approfondissant, vous voyez qu'il y a plus à l'arrière-plan. Il est très important de savoir comment vous vous sentez, comment l'environnement que vous avez avec vous-même et envers les autres change également lorsque vous libérez des substances chimiques dans votre cerveau lorsque vous faites de l'exercice. Et cela vous amène petit à petit à adopter des habitudes différentes si vous suivez cette voie. C'est ça que je veux promouvoir : que les gens, qu'ils aient fait du sport et qu'ils aient arrêté, ou qu'ils n'aient jamais fait de sport et qu'ils aient un moyen de se rapprocher, que ce soit un moyen, au départ, simple pour eux, attractif, qui ils trouvent ça intéressant, et, plus tard, les impliquent de plus en plus pour qu'ils voient qu'une alternative peut être prise dans ce mode de vie. Et cela prend des habitudes différentes, de la nourriture, du sport, de la motivation et de la façon dont vous vous percevez et percevez les autres afin de créer un meilleur environnement, un meilleur système et, surtout, que vous vous sentiez mieux. Ce serait mon plan.

L : Bien ! Tu as dit que tu étais dans l'industrie pharmaceutique et, je me souviens

qu'il y a un an, nous nous sommes rencontrés, tu avais dit que tu étais dans le marketing et le design, n'est-ce pas ? Que s'est-il passé en chemin ?

E : Oui, j'ai changé. Eh bien, je pense vraiment que l'atelier a été un tournant parce que... c'était un tout... Je t'en ai parlé dès le début, l'atelier a été quelque chose de très grand pour moi parce qu'il y a un an, je vais te le redire, j'ai eu un accident presque mortel dans lequel, en raison de mes décisions, en raison de mon style de vie antérieur, auquel je me suis consacré... Avant cela, j'étais vraiment concentré sur mon style de vie professionnel. Je suis monté à un niveau personnel à un endroit où je voulais être. Je suis allé dans différents domaines et j'ai fini dans l'industrie pharmaceutique. La vérité est que lorsque j'ai terminé là-bas, ce que j'avais plus une aspiration monétaire. J'avais certains objectifs que je me suis fixés depuis l'université. J'ai aimé ces études à cause de la partie publicitaire, des choses créatives qui pouvaient être faites. Cependant, au fur et à mesure que j'approfondissais, je me suis rendu compte que ce n'était pas la passion avec laquelle je voulais capturer les choses car le système lui-même ne m'a pas convaincu. Plusieurs fois j'ai été dans un dilemme mais j'ai supporté le travail parce qu'en fin de compte, étant adulte, vous avez déjà certaines responsabilités, couvrez certaines dépenses, et je me laissais plus aller de cette façon. Mais il est arrivé un moment où je n'allais pas mal financièrement. Dans cette entreprise, j'étais à un point où ils voyaient mes besoins pour que je puisse continuer à travailler mais, bien qu'il s'agisse d'une industrie de la santé et qui prône « procurer le bien-être des gens » ou « guérir les maladies », j'ai aussi réalisé que c'est en grande partie une entreprise. En voyant ces deux faces de la médaille, j'ai décidé que ce domaine ne me convenait pas et que je pouvais trouver une alternative. A partir de là, j'accumulais le stress, accumulais le stress, accumulait le stress, jusqu'au jour où je n'en pouvais plus. Je n'avais plus de contact avec ma famille, je me négligeais beaucoup physiquement, je me sentais déprimé, je voulais juste arriver le week-end pour me reposer ; je me sentais manipulé, le temps ne durait pas, je n'appréciais pas vraiment le temps, je voulais juste passer... et il y a eu un moment où j'en ai eu marre et du jour au lendemain j'ai pris la décision d'arrêter mon travail. Ce n'était pas une décision prise du côté rationnel parce que je n'avais peut-être même pas le matelas (économique) pour pouvoir subvenir à mes besoins, mais c'était une décision de l'âme, comme dire « il ne sera pas trop tard maintenant ». Et je pensais que les choses allaient s'améliorer en cours de route ; il avait cette disposition, cette attitude. Je ne le regrette pas car aujourd'hui je suis là où je suis, mais j'aurais pu le faire mieux, avec un peu de prudence, car j'ai passé environ deux ans « vivant la

vida loca », allant à l'autre extrême. Je n'ai pas trouvé d'équilibre parce que je n'arrivais pas à trouver le chemin... Je le cherchais vraiment. Ce que je vois très clairement aujourd'hui, à ce moment-là je cherchais : comment concilier ma passion avec un style de vie et qui me laisserait des revenus pour en vivre. Je réfléchissais et réfléchissais et je ne pouvais pas le trouver. C'est comme ça que j'ai passé deux ans à chercher, à expérimenter, à faire la fête. J'ai eu des emplois émergents, dans lesquels il me semblait que je trouvais ma passion mais je ne l'ai pas trouvée. C'est juste après presque un an et demi que j'ai commencé à mettre l'accent sur le sport, J'y suis retourné quand j'ai eu plus de temps et je l'ai vu de manière plus professionnelle à cause des gens avec qui j'étais impliqué et j'ai réalisé ce qu'ils faisaient. Vraiment, quelle était la figure d'un entraîneur et que faisait-il ? Je ne les ai vus qu'à l'entrée d'un gymnase, au loin, enfermés... J'avais une position là-dessus, mais parce que je l'ai vu de loin. Et vivant déjà avec ces personnes de différentes disciplines et voyant différents aspects, je me suis rendu compte qu'en se préparant on peut aussi se sensibiliser et travailler d'une manière différente, pas forcément en étant un athlète de haut niveau. J'ai commencé à prendre conscience de cela et cela fait un an et demi que dans cet aspect de la fête, la vérité est que j'ai eu cet accident en raison d'un manque de contrôle. La vérité était la drogue. J'ai perdu le contrôle lors d'une soirée, je n'ai pas mesuré les conséquences et j'ai eu l'accident. Par hasard ou par les décisions que j'ai prises, je ne savais plus quoi faire de ma vie. Ce fut un moment très difficile de voir où ces décisions m'ont mené. J'ai touché beaucoup de gens autour de moi, ma famille, et ça m'a beaucoup blessé, surtout ce qui m'est arrivé car pour moi c'était une soirée de « mauvais verres ». J'ai été assommé et jusqu'à l'autre jour j'ai réalisé en réalité que j'étais tombé. C'est le lendemain que j'ai vu toutes les conséquences que j'avais causées et j'ai eu un grand remords depuis lors d'avoir touché tant de gens. Je suis entré dans une période de dépression parce que c'était quelque chose de très choquant. J'ai failli perdre la vie, j'ai blessé des gens et je ne le savais pas. Ces nouveaux plans que je n'avais plus envie de les faire, je suis entré dans un moment de crise en pensant que j'avais déjà quitté le chemin sûr et j'ai vu comme une erreur de prendre les décisions que j'avais prises, que j'avais perdu du temps, ma famille était en colère contre moi... c'était une période très difficile pour moi. J'ai toujours essayé de voir la vie avec optimisme mais à ce moment-là tout s'est enchaîné et c'était difficile. Par chance, avant d'avoir l'accident je m'étais inscrit à deux choses : un cours de graphisme (j'allais juste le commencer quand j'ai commencé ton atelier mais j'étais déjà inscrit ; j'étais déjà plus apte à ce que je voulais faire) et aussi, par l'intermédiaire d'une amie qui est en contact avec les arts, elle a mis une publication sur Facebook à propos de l'atelier

danse et écriture et j'ai trouvé ça très intéressant et je me suis inscrit. L'accident s'est produit, ce fut un mois très difficile et la date de ces deux activités approchait, le cours de graphisme et l'atelier. C'était une question personnelle de dire que j'avais pris cette décision pour une raison ; peut-être que ce n'était pas le meilleur moment pour pouvoir le prendre du bon pied, mais je me suis dit, « bon, si je l'ai choisi, c'était pour une raison. Cette tristesse est peut-être passagère, je ne sais pas, mais je vais essayer une nouvelle perspective ». Et c'est là que j'ai découvert l'atelier et le cours. Au début, il était difficile de s'adapter au style du cours de graphisme parce que j'avais des conflits dans ma tête à propos de ce qui s'était passé. Déjà dans l'atelier (danse et écriture), dès le premier jour je l'ai abordé d'une manière différente et je me souviens beaucoup que tu avais commenté qu'il fallait se déplacer. Et la danse, ou le mouvement, était que si vous n'êtes pas d'accord avec un lieu, vous devez vous déplacer, métaphoriquement ou physiquement dans l'espace. Et je l'ai appliqué comme ça, Chaque fois que j'y allais, j'avais des problèmes toute la semaine, mais ce jour-là était une soupape de sécurité pour tout sortir et y faire face sous un nouvel angle, qui était ici et maintenant. Au fil du temps, j'ai redécouvert que c'était ma principale motivation : l'ici et maintenant. Je me souviens de beaucoup.

L : C'est curieux... Écoutes, j'ai apporté certains des textes que tu as générés et je regardais juste ta « porte », qui est « être ici et maintenant ».

E : Oui, oui.

L : Si tu veux, je vais te montrer tout de suite... eh bien, tu dois te souvenir. C'est la minificción. C'est celui que nous avons fait quasiment à la fin de l'atelier, il est de la septième séance ; est ce qu'ils ont dit. Te souviens-tu que ces textes accompagnaient le mouvement de ceux qui étaient au centre ?

E : ... Et on le disait quand on sentait que ce mouvement ou cette sensation quand quelqu'un d'autre bougeait ou exprimait quelque chose.

L : Exactement. Et voici le texte que vous avez rédigé. Et c'est le premier texte qui était « qui je suis aujourd'hui ».

E : Oui, exactement.

L : Eh bien, parlons maintenant de l'atelier, avais-tu déjà pratiqué la danse ?

E : Non, pas en tant que tel. Pas comme maintenant que pour moi la danse est un moyen de plus de pouvoir m'exprimer librement. Pas avant, j'avais le préjugé que certains rythmes se dansaient avant la société : danse de salon, cumbia, chachachá. Ma partie logique disait que c'était pour être socialement accepté ou socialiser avec un certain type de personnes, mais ce n'était pas qu'un certain rythme me conduisait à bouger mon corps ; la façon de danser se sentait forcée. Et maintenant, danser pour moi, c'est un concept qui depuis l'atelier a été d'exprimer le... je ne sais pas si c'est le concept de la danse contemporaine, mais pour moi, danser, c'est exprimer un mouvement, une scène, une sensation avec le corps, à travers le langage corporel. Et je ne l'avais pas fait consciemment et à partir de là, à chaque fois que j'entends quelque chose, peu importe si parfois les gens me voient ou non, je le fais, et c'est un très bon moyen pour moi de faire sortir des émotions ou simplement de profiter du moment et la musique ; l'aborder sous un autre angle.

L : Qu'est-ce que tu dis d'aborder le mouvement sans la pression des conventions et des pas marqués... comment s'est passée cette expérience dans l'atelier ? En ce qui concerne ce que tu partages avec moi sur ta vie, j'imagine qu'elle allait *crescendo* et que soudain quelque chose de fort s'est produit qui a déclenché le changement. Je me souviens que tu es arrivé à l'atelier toujours blessé et avec ton corps toujours sous l'impact. Comment la danse a-t-elle affecté votre corps à ce moment-là ?

E : Eh bien, au début, c'était physiquement un peu douloureux. J'étais blessé, il y avait certains mouvements que je ne pouvais pas faire et j'explorais ces mouvements ; je faisais attention à ne pas me blesser davantage. Mais le plaisir d'essayer de nouvelles choses, de nouveaux mouvements que je n'avais pas fait, l'emportait davantage en moi. Donc, à travers les activités que tu as faites... Je pense qu'elles ont été assez pertinentes. Pas seulement en disant dès le début « voyons, maintenant, commençons à danser » ou « explorez quelque chose de nouveau », mais un guide était important. Et je pense que tu as fait un excellent travail en nous amenant d'abord à nous explorer nous-mêmes, puis en menant cette exploration à travers un autre partenaire et avec les rythmes que tu as apportés. Ça m'a bien fait couler. Personnellement, je pense que c'était la première séance, dans laquelle on faisait ce contact avec l'autre, de se tenir face à face à chaque extrémité du forum...

L : Avec le tango ?

E : Je ne me souviens pas si c'était du tango mais je pense que oui. C'était petit à petit, un pas à la fois, lentement. C'était cette exploration d'une manière très lente, progressive, sans quitter des yeux l'autre personne, le contact... Je pense que c'était très réussi parce que je pense que tu as mis le plus dur, qui est le contact visuel. Parce que de nos jours, le contact visuel est difficile, surtout avec des gens que vous ne connaissez pas parce que vous ne savez pas comment l'autre personne va réagir, et ce qu'elle pense. Quand tu as établi les règles du jeu avant d'y aller et qu'on devait tout quitter et qu'au final tout était un jeu, la vérité enlève beaucoup de poids à l'esprit de se dire, « eh bien c'est ce qui se passe ici. et là-bas, c'est ta vie. Et là on partage un autre aspect de la vie et c'est différent ». Donc, je pense qu'il était très sage de commencer comme ça, avec un contact visuel. Pour moi, l'expérience était que la personne qui était à l'autre bout du fil était également liée, il y avait aussi une complicité, il avait cette ouverture et cela faisait... honnêtement pour moi, parfois le contact visuel n'est pas très facile, surtout avec quelqu'un que je ne connais pas. Je ne sais pas, mais je suis entré dans le jeu et j'ai dit, voyons jusqu'où ça va. Et petit à petit cette interaction du regard, avec les mouvements et les rapprochements était... je ne sais pas si ça vient ici... Ah, oui, c'est ça, je m'en souviens, et c'est ce que j'ai ressenti . Au début, c'était le chaos, j'ai ressenti beaucoup de chaos, mais alors que je rencontrais cette personne, j'ai ressenti une synchronicité à ce moment-là. Et le reste coulait : la musique, les mouvements, je me laissais complètement aller. Toute l'activité m'a laissé un très bon goût dans la bouche et ce que j'ai aussi retenu le plus, c'est qu'à la fin de l'activité, je me souviens que tu as dit qu'il fallait partager ce qu'on avait écrit, si on le voulait. Et aussi les mots que cette fille a prononcés m'ont beaucoup fait cliquer, et c'était agréable de sentir que la connexion qu'elle avait aussi était très similaire à la mienne. C'était très fort, très puissant pour moi de décider de rester [à l'atelier] parce que c'était comme dire « ce que je ressens, l'autre aussi ». Et dans de nombreux aspects de la vie que vous ne connaissez pas, vous vous retrouvez avec l'incertitude de savoir, et par pitié ou par peur, ou pour une autre raison, il est difficile de le partager. Mais dans cet environnement de règles et de jeux, il était accepté que je le partage et elle aussi l'a fait sans y être forcée. Cette simplicité et cette synchronicité de pouvoir coïncider à ce moment-là étaient quelque chose de très agréable qui m'a fait me connecter, et c'était ce que je cherchais, une connexion, car je me sentais très déconnecté de tout. Je n'étais pas connecté au travail, je n'étais pas connecté avec les personnes pour qui je travaillais, je n'étais pas connecté avec ma famille, je n'étais pas

connecté avec les personnes que j'aimais ; je ne l'ai pas senti. Je sentais que soit je contribuais beaucoup, soit que je ne contribuais pas, mais je ne me sentais pas égal. Et à ce moment-là, c'était super clair. Et bien qu'éphémère, ce moment a duré longtemps pour moi. Et ces liens ne s'étaient pas fait sentir depuis longtemps. C'est ce sentiment de connexion qui m'a fait rester et plus tard j'ai trouvé d'autres types de connexions : avec moi-même, avec la musique, avec l'environnement... Je me suis reconnecté.

L : C'est bon de l'entendre ! C'est bon à savoir. Parce que des choses nous arrivent, à nous et aux autres, mais il existe rarement un espace où nous pouvons nous ouvrir à ce qui nous arrive. Et écouter l'autre donne aussi des certitudes, n'est-ce pas ?

E : Oui...

L : En ce sens, quelle était, pour toi, la relation entre le mouvement et la parole, qu'elle soit écrite ou verbalisée ?

E : Wow, c'était très fort parce que, je te l'ai partagé au début, je n'ai jamais été « écrivain ». Depuis l'école primaire, je n'ai jamais aimé mon écriture, j'avais la flemme d'écrire des choses... Avant j'étais très doué pour mémoriser les choses et les raisonner et les appliquer, mais le fait d'écrire... Je pense que c'est lié à la partie statique de s'asseoir pour écrire ou faire quelque chose... Maintenant je comprends, mais avant je n'aimais pas ça. Dans ce cas c'était pareil, j'ai dit : « oh, on va écrire ? Ils vont voir mon écriture laide. Bon maintenant, ce n'est pas grave, tout le monde l'a vu et ils vont sûrement le dire en retour et maintenant qu'ils le disent ouvertement ce ne sera pas une surprise ».

L : « Et maintenant que je vais la rendre grosse et laide... » (Rires).

E : Oui, trop grosse ! « Au moins je vais le déguiser un peu avec de la couleur » (Rires). Mais ça n'a jamais été quelque chose dans lequel je me suis plongé très profondément, écrire. Et que les mêmes répercussions... J'ai lu que lorsque vous écrivez quelque chose, cela vous aide à mieux vous souvenir des choses, et c'est peut-être parce que j'ai arrêté de le faire et parfois j'oublie des choses parce que je n'ai pas cette habitude, je n'ai pas continué à travailler dessus. Et en parlant de la relation qui existait, au début, je te le dis, ma première pensée était que je ne l'aimais pas du tout, cependant, plus tard, tu as expliqué que l'exploration serait que nous avons conscience... Cette partie de la métaphore de pouvoir exprimer un mot ou un

concept juste avec le mouvement. Je n'avais jamais eu cette approche ; je n'avais jamais fait cette relation, jamais. Le fait de pouvoir ancrer un mot, un concept, au mouvement était formidable. Cela m'a aidé à m'en souvenir beaucoup plus et à mettre davantage l'accent sur ce sentiment, sur ce mot. Je pense à cela comme regarder en arrière ; voyez comment vous vous êtes senti ce jour-là : « comment vous vous sentez Aujourd'hui ». Mais dans mon cas, je ne pouvais pas juste penser à « aujourd'hui ». J'ai essayé mais plusieurs fois je n'ai pas pu parce que j'avais déjà traîné des choses de la semaine et évidemment j'étais dans une situation particulière dans laquelle j'ai ramené des choses des autres jours, ou de ma situation parce que c'était trop récent. Il était donc naturel que je sorte à chaque activité ou à chaque instant pour voir ce chaos, le chaos que j'apportais. Et, en le traversant par le mouvement, c'était pour rendre plus évident le chaos que j'apportais, mais aussi le mouvement m'a libéré. Cela m'a aussi libéré parce qu'il y avait des choses que je ne pouvais pas saisir ou dire. Je ne pouvais pas les dire aussi facilement à l'époque. Et par le mouvement, oui, parce que pour moi c'était quelque chose de plus abstrait. C'est-à-dire qu'une vague d'une main pourrait signifier de l'eau qui coule ou du vent qui passe... mais n'importe lequel de ces concepts était plus facile de les faire de cette façon et de l'associer à vouloir couler, vouloir laisser passer le moment, vouloir laisser ce sentiment derrière, ce chaos. C'était plus facile de le faire par le mouvement que par l'écriture. Et je ne l'ai jamais fait auparavant, donc comme je vous l'ai dit, c'était une chose très apaisante de pouvoir le faire de cette façon parce qu'il y avait beaucoup de choses que je ne pouvais pas dire à l'époque. Aussi, une autre chose qui m'est arrivée est que je me suis beaucoup contredit, juste au moment où j'ai dit si cette décision avait été prise correctement ou non, ou comment j'aurais pu mieux la faire. Revenons à hier, aux décisions que j'aurais pu changer. Et cela vous fait entrer dans la dynamique « d'aujourd'hui », de ce que vous ressentez à ce moment-là, s'il était plus facile de percevoir le vrai sentiment, l'arrière-plan. Parce que je voulais aussi déguiser beaucoup de choses et que je ne faisais pas attention à ce que je ressentais vraiment ce jour-là. Je t'ai demandé dans une dynamique, si c'était OK si ce n'était pas pour moi... tu as dit que c'était un jeu mais j'ai dit, « Je sens que c'est réel, est-ce que c'est OK si je l'approche avec un sentiment négatif ce jour-là ? ». Et j'ai fait le test et il s'est avéré que je me sentais mal avec mes autres collègues. Je ne sais pas si tu te souviens que j'ai dit que je ne me sentais pas complètement à l'aise. D'autres jours, je me sentais comme ça, mais ce jour-là, je voulais le vivre comme ça. Tu disais, « jouez sous différents angles, essayez de nouvelles perspectives », et je voulais l'aborder pour voir ce que je ressentais. Et je me sentais apathique, je sentais que je ne me connectais à personne, je ne pouvais pas laisser ce que

j'avais apporté ce jour-là. Je suis parti là-bas et, contrairement aux autres jours, je me sentais mal, j'avais envie de sortir, et mon attitude envers les autres était différente. Et j'ai dit, « Eh bien, ça m'a aidé parce que je ne veux pas ça. Si je viens ici, c'est parce que je vais sortir de moi ce que j'apporte avec moi, mais je vais en faire quelque chose de positif, quelque chose qui me sera utile. Si non, alors pourquoi je viens ici ? » Et je me souviens beaucoup que la séance suivante a été tellement libératrice... Ce jour dont je te parle, c'était ce « trésor des cinq portes ».

L : La microfiction...

E : Oui...

L : Je me souviens que tu étais très mécontent de ce que tu avais écrit.

E : Oui... Je n'ai pas aimé ce que j'écrivais, je ne me trouvais vraiment pas... Je me souviens. En général, ce que j'ai écrit était centré sur le fait que j'étais enfermé, que je voulais sortir. Mais ça se concentrait plus sur le fait que j'étais enfermé. Et c'est ce que je ressentais, je n'arrivais pas à le faire sortir. Et après cette décision très personnelle que si je devais continuer, ce serait d'une autre façon...

L : ... On a fait de la vidéodanse.

E : Oui, on a fait de la vidéodanse. Et cette vidéodanse était aussi un moyen pour moi de tout sortir, vraiment. Oui, tout ce que ça a apporté, tout ce chaos, et je voulais le capturer, je voulais vraiment le sortir et je voulais me mettre sur le papier à ce moment-là. Le faire et déjà le retirer était très libérateur. Mes compagnons avaient d'autres idées et ne voulaient pas plonger aussi profondément dans la folie, le chaos, mais j'en ai ressenti le besoin. Et je me souviens beaucoup que lorsque je l'ai sorti et que j'ai quitté la séance ce jour-là, je me sentais sans ce poids sur moi. J'ai libéré tout ça et j'ai remercié pour un autre jour de vie, d'être ici et de ne pas être en retard. Je l'ai aussi lié à ce que tu me disais qu'à la fin tout se passe, une mauvaise séquence se passe aussi. Et je me souviens que le samedi suivant à la séance, mon attitude était très différente. Je me souviens que je saluais même les gens dans la rue, comme un fou : « Bonjour ! Comment ça va ? ». C'était une expérience très bizarre parce que j'ai dit, « pourquoi ne saluerais-je pas les gens, que se passerait-il ? ». Et je suis devenu fou pour saluer les gens et la plupart d'entre eux ont répondu avec une attitude... Quelque chose dont je

me souviens que tu as dit que l'autre était le reflet de votre attitude... que l'autre personne était un miroir, votre miroir, n'est-ce pas ? Et puis j'ai dit, « eh bien, j'aimerais qu'ils me voient et sourient, pas qu'ils me voient apathique et me saluent platement parce que cela ressemblerait à de l'hypocrisie ». Et j'ai dit, « oui je le ressens, je me sens bien, pourquoi ne pas le partager avec les autres personnes ». Je faisais du vélo ou de la marche et les gens m'ont bien accueilli. Et j'ai pensé à quel point c'était cool qu'il y ait des gens qui le ressentent ou le comprennent et vous le rendent. Et à partir de ce moment-là, le truc de la vidéodanse a été refait, mais c'était d'un autre point de vue, et la deuxième fois ce n'était pas parce que je voulais le ressentir à nouveau. Écoutes, c'était drôle parce que ce n'était pas du genre « Je me sens à nouveau comme le chaos ». C'était comme, « je vais refaire cet exercice parce que je l'ai déjà fait, je vais refaire ce que j'ai fait », mais je ne le faisais plus avec autant d'intensité. En fait, le jour de la présentation a été plus joué que ressenti. Quand j'ai vraiment senti que c'était la première fois.

L : Je remarque la façon dont tu dis « parcourir », « parcourir le chaos ». Et que tu mentionnes les différentes manières dont tu as décidé de le faire : Parcourir-le comme s'il s'agissait d'une flaque d'eau profonde et tu as décidé d'aller au centre, d'y entrer. Et puis tu l'as fait d'un autre endroit. Qu'est-il arrivé à ces différentes manières de le parcourir ? Quelles façons de parcourir peux-tu nommer maintenant, avec la distance ?

E : Oui, eh bien... avec le mouvement. Je me souviens que nous devions aller d'un point A à un point B et trouver différentes façons de le faire. Et je me souviens qu'à ce moment-là, j'ai imaginé mon problème dans la flaque, tout le chaos et ce qui se passait là-bas dans la flaque. Au début, c'était sur la pointe des pieds... « Je ne veux pas le sentir ! », car je me sentais très bien à ce moment-là. Ensuite, tu as dit de varier, de trouver d'autres moyens, et j'ai essayé de l'éviter un peu. Je me souviens que Manuel m'a fait rire parce qu'il l'a vu et a fait la chose la plus simple du monde, il a marché comme s'il n'y avait rien, comme pour dire « je m'en fous, je passe ». Cette part de simplicité, de dire, je peux aussi le rendre complètement simple et le mettre de côté, comme dire « je peux le faire et ce n'est pas plus grand que moi », c'était aussi à travers mes collègues et ça a créé une créativité alternative dans moi et j'ai pensé, « d'accord, c'est une métaphore, alors comment pourrais-je l'aborder autrement ». Je l'ai fait en ayant un peu plus de contact avec la surface, en patinant, en faisant des pas un peu plus longs. Et en parlant plus métaphoriquement, en approfondissant le problème, tout le processus du premier au dernier jour, il y avait des jours où je me souvenais davantage de la

situation, d'autres moins, et aussi d'autres jours où je vivais le jeu et oubliais La situation était très variable, selon l'intégration avec les coéquipiers, le type de mouvement, le type de jeu, la dynamique, c'était très variable. Mais au fur et à mesure que nous avançons dans l'atelier, cette réflexion est devenue plus évidente. Ce dont je me souviens le plus à travers le sentiment, c'est de l'avoir sorti à travers cette vidéodanse parce que c'était comme mettre tout ce que j'avais dans ma tête dans une composition. Le reste était des mouvements isolés qui rappelaient des parties de, mais la composition a déjà mis en place « la grande image », l'ensemble du cadre.

L : L'image complète, n'est-ce pas ?

E : Exactement, l'image complète. Donc, traverser ce cadre la première fois a été difficile, c'était difficile et je l'ai ressenti très, très fort. Le voir de l'extérieur était également intéressant. Voir cet enregistrement de l'extérieur, non seulement le vivre mais voir comment je me voyais et comment je l'exprimais à travers d'autres yeux m'a aussi donné une autre perspective.

L : En fait, on construit les vidéodanses avec les « portes » des autres, tu te souviens ?

E : Oui, c'était intéressant aussi, voir le reflet des autres et comment j'arrivais à composer le tout. J'ai ressenti cet exercice très personnel. Ce que tu dis, déjà à l'époque avec Lupita, et avec Fer plus tard quand elle a rejoint... Mais la première fois qu'on l'a enregistré...

L : Tu étais avec Diana.

E : Oui, avec Diana ! La première fois que nous l'avons intégrée, elle a mis sa porte, moi la mienne et ce montage était très personnel. Le processus complet. Évidemment, nous avons tous les deux proposé l'endroit, mais qu'elle m'ait laissé être le protagoniste de cette composition, cela m'a vraiment fait tout sortir, donc je pense que c'était l'une des raisons pour lesquelles je l'ai vu comme si personnel, même si c'était une activité de couple.

L : Ouais... Tu as d'abord mentionné que la connexion que tu as ressentie le premier jour avec ta partenaire avait été importante, puis tu mentionnais ceci à propos de Manuel, et maintenant à propos de Diana, que tu as travaillé avec elle. Je pense que tu étais sur quelque chose mais tu réalisais en fait beaucoup de choses. Comment as-tu vécu cette relation entre l'individuel et le collectif ?

E : Ah ouais. Bon, au début c'était un processus [inintelligible] parce que je te dis que le premier jour je suis resté à cause de cette connexion avec... c'était avec Maleny. Cette danse, cette synchronisation, j'ai beaucoup aimé et la façon dont... Là, à ce début, dans cette activité, je ne fouillais pas vraiment dans ce qui était à moi, c'était plutôt ce que je ressentais à ce moment-là avec elle. Bien qu'il y ait eu du chaos, mais c'était du chaos vis-à-vis du mouvement, du chaos vis-à-vis de la manière dont nous nous rencontrions. Et... le reste, maintenant je vois, comme il s'agit de sentiments positifs et vers la conjonction, c'est-à-dire une émotion... Je me souviens vraiment avoir beaucoup ressenti cette part, je te le dis, d'être réciproque. Et puis l'activité suivante... oh oui, c'était comme traverser le corps de l'autre personne et l'autre personne était statique, n'est-ce pas ? Et c'était la parcourir. Bon, c'était inconfortable, oui, c'était inconfortable, mais c'était un malaise qui m'a fait réaliser que, justement, tout le monde n'est pas pareil et on ne réagit pas tous de la même façon. Et je m'en souviens parce que la partenaire avec qui je l'ai fait... j'ai senti que dès le début, elle mettait une certaine barrière. C'était différent depuis le début. Même si j'étais prêt, sentant qu'elle avait cette barrière, eh bien moi aussi, parce que je ne m'exprimais pas à cent pour cent, alors je l'ai fait un peu plus prudemment, plus lentement, sans cette complicité que je ressentais. Donc c'était comme pour moi de comprendre qu'on ne peut pas avoir ce sentiment avec tout le monde, même dans l'atelier, même avec les règles et juste... eh bien, moi... et maintenant que je m'en souviens, c'était comme être un peu plus prudent et ... même si je ne me suis pas réservé du tout, mais c'était plutôt bien, d'abord vous sentez la personne, avant toute activité, vous ressentez cette disposition, vous ressentez cette ambiance, et à certaines occasions tu as encore rencontré des gens. Je me souviens aussi d'une danse qui faisait beaucoup avec Cinthya... Cinthya ? Oui, il y avait aussi une danse très émouvante et les choses coulaient beaucoup et tout en ce moment. Et... avec d'autres personnes, eh bien, je ne l'ai pas tellement ressenti, et je ne les connais pas non plus. Il y a eu des activités comme ce que je te disais tout à l'heure qui n'exprimaient pas toutes aussi ce que vous ressentiez avec l'autre personne mais ce que vous ressentiez.

L : Oui...

E : Donc, à ce moment-là, il n'y avait pas de retour de ce genre et, je te le dis, j'étais comme parfois avec les gens : « J'ai ressenti cette partie, mais je ne sais pas comment l'autre personne l'a ressentie ». Donc vous n'avez pas cette certitude, qui est différente, je ne dis pas que c'est bien ou mal, c'est juste différent et c'est tout. C'est comme « eh bien, j'ai

passé un bon moment, ou c'était bon pour moi ». Mais il n'y a pas cette certitude comme au début de savoir que c'était aussi bon pour la personne. C'est un peu réciproque, d'accord. Donc, je te le dis, le jeu avec les différents partenaires était, selon la dynamique, selon, eh bien oui, le partenaire, cette disposition. Bien que je me sente ainsi, je n'ai jamais complètement fermé, ainsi qu'une attitude apathique. Je te dis juste que peut-être un peu ça de « le trésor des portes » cette tournée... seulement ici, un peu, mais parce que c'était plus personnel.

L : Oui, c'était une activité plus individuelle.

E : Aha, c'était une activité individuelle, donc ça ne m'a pas non plus donné beaucoup d'ouverture pour être capable d'avoir autant de relations avec les autres, mais c'est comme ça que je me sentais. En fait, aussi quand il s'agissait de donner mon avis, je me sentais fermée, comme ça, avec une attitude un peu fermée. Cette interaction a changé tout au long de l'atelier.

L : Euh hein. Comment ça s'est passé, par exemple, avec la danse collective que tu as eue avec Manuel et Tere... ?

E : Ah ouais ! La première, qui était comme à travers les « portes » et qui est devenue plus tard celle du groupe ?

L : Oui.

E : Ah bon ! Je l'ai senti couler.

L : Parce que vous avez aussi construit un texte avec vos textes individuels, n'est-ce pas ?

E. : Oui, oui, oui. Nous avons essayé de voir comment ces textes s'articulaient. Je me souviens qu'en général c'était bien et que plusieurs parties s'emboîtaient, au niveau du texte. Et en ce qui concerne le mouvement, honnêtement, il y a eu un moment où... C'était l'idée de Manuel et puis elles ont dit « oui, oui, oui », comme s'ils imposaient déjà les mouvements, mais comme s'il s'agissait d'une question chorégraphique.

L : Mmm... ouais.

E: Et cela pour moi, en particulier, ne me semblait pas. Je leur ai dit, « OK, je pense que c'est le meilleur en termes d'art, si vous voulez l'appeler, en question, eh bien, oui, représentatif, mais ce n'est pas ce que je perçois, ou ce que je ressens authentiquement ». J'aimerais faire... ils ont laissé ce petit saut comme ça de côté et je... c'est un peu inutile, je ne ressens pas ce petit saut, pas vraiment. Et au final, comme j'ai vu que la balance penchait un peu plus là-dessus parce que c'était la question collective de la composition, j'ai fini par l'aborder, et je l'ai fait parce que c'était déjà convenu

(Des rires).

E : Oui, c'était comme ça. Je pense que je t'ai même posé une question sur cette partie, pour voir si c'était plus personnel, comment nous allions gérer ça, si ça allait être en tant que collectif ou si ça allait être plus personnel et c'était à nous de décider. Mais ensuite, je pense que c'était juste comme ces petits thèmes. En général, dans la composition, j'ai aimé ce que nous avons fait. Mais il y avait ces détails que j'aurais voulu laisser chacun exprimer à sa manière et c'est tout. Mais, bon, ça faisait partie du travail collectif.

L : Ouais... Oui, parce qu'alors c'était déjà devenu, comme tu dis, quelque chose de plus chorégraphique.

E : Oui...

L : « Cela va ici, cela va là-bas ».

E : Peut-être que c'est bien pour démontrer quelque chose de plus évident, mais ce n'était pas ce que nous voulions tous représenter à l'époque. Le même, à part, où... parce que je me souviens que c'était genre « bon, une fois que tout le monde aura fini ça, cette danse collective, eh bien, on définit la grande [composition], celle du collectif ». Donc, il est également apparu que cette partie de, dans quelle position voulez-vous que votre représentation aille. Et oui, je suis allé plus loin et j'ai dit, « bon, même si personnellement j'aurais aimé le début, le prélude, bon, ça ne dépend plus de moi parce qu'on avait tous un avis là-dessus », tu te souviens ? Tu nous mets comme ça, les bateaux, voyons qui, quand ils démarrent. C'était donc plus comme comprendre cette partie de dire, eh bien, cela devient plus une chose collective et mettre en place la mise en scène, mais oui, à partir de là... comme, pour moi, mon expérience personnelle s'est un peu arrêtée là.. En fait, j'ai bien aimé, j'aime

bien la part de l'exprimer et chacun de nous a évidemment eu son micro-moment, mais le reste, ben disons que, je te le dis, j'ai bien aimé, mais ce n'était pas la principale motivation pour dont j'ai tout aimé l'atelier.

L : Euh hein.

E : J'aimais mieux toute cette partie de l'expérience individuelle, personnelle, et la représenter. Et bien que cette partie soit dans le tout... mais il y a déjà un contexte. Et, à part ça, dans ce contexte, tu n'es pas tout à fait individuel, il y avait de la vidéodanse avec les autres compagnons. Alors, je te le dis, c'était déjà un peu, plus si personnel, plus si touchant, si intense.

L : Oui, bien sûr. Il y avait comme un saut entre... enfin, c'est comme ça que je pense maintenant, entre la partie de l'atelier, disons, « expérientiel », et quand on a commencé à préparer quelque chose parce qu'ils allaient le voir.

E : Oui, exactement, c'était très différent.

L : Il y a eu un saut significatif dans la manière d'aborder le travail, car plus tard, finalement, c'est devenu un travail d'organisation et...

E : Euh, la dynamique a changé dans ces dernières séances c'était déjà vraiment, juste pour voir à quoi ressemblait la mise en scène et organiser ces détails, mais maintenant le travail personnel...et tu l'avais anticipé, je me souviens, j'allais déjà changer cette partie, et tu m'as expliqué les raisons et les raisons, mais oui, en tout cas, ça avait l'air de travailler parce que la plupart des cours de l'atelier étaient axés sur ça développement personnel, ou expérientiel, et les derniers étaient comme une mise en scène. Et déjà là plusieurs ont commencé à manquer, déjà avant, mais il y a eu des moments, comme plusieurs d'entre moi là-bas, j'ai senti qu'ils prenaient ça comme ça, mais la plupart d'entre nous voulaient continuer.

L : Et d'après ton expérience personnelle, aurais-tu préféré qu'on ne se présente pas et qu'on fasse plus de séances d'expérimentation ?

E : Moi, personnellement, oui. Parce qu'en fin de compte, j'ai pris le fait de nous présenter comme une autre expérience, comme les autres, maintenant il était temps d'effectuer ce travail. Mais vraiment, comme je te le dis, pour moi, la chose la plus merveilleuse, la valeur

de l'atelier résidait dans cette exploration profonde, et ces découvertes profondes, et cette guérison, pour ainsi dire. Et c'est là que ça s'est terminé. L'autre partie ressemblait plus à une partie ludique, plutôt, « eh bien, d'autres personnes vont venir, y compris ma famille, je veux qu'ils voient ce travail ». Mais parfois, je ne me sentais pas non plus très ouvert pour qu'ils voient ce travail très personnel. Je voulais que ça reste un peu intact pour moi. Parce que là surgissent les interprétations ou la question subjective de chacun de savoir comment ils voient cela, ou ce qu'ils en interprètent. Je suppose que c'est intéressant pour des questions de perception, mais si le travail est vraiment personnel, ou s'il s'agit vraiment de cette question de mise en relation de la danse et de l'écriture et comme méthode de guérison, je pense que jusque-là, j'aurais aimé.

L : Ouais, d'accord. Eh bien, maintenant pour fermer. Au début, dans ta présentation, tu avais fait un peu un tour d'horizon de ce qui s'est passé depuis l'atelier jusqu'à aujourd'hui, mais j'aimerais que tu approfondisses cela. Que s'est-il passé durant ces mois ?

E : De l'atelier ?

L : De mai à ici.

E : De l'atelier où nous sommes passés jusqu'ici ?

L : Oui, y a-t-il eu une résonance ?

E : Oui, eh bien, je te dis que « ici et maintenant » est toujours beaucoup plus présent pour moi. Et plusieurs fois je l'avais dit avec d'autres mots comme « le moment », « c'est maintenant », mais cette partie des portes était très claire pour moi que c'est le principal facteur de motivation, ce que vous y apportez ! Que souvent il est décoré ou déguisé en d'autres choses, il se complète, mais j'ai ressenti que c'était vraiment la façon dont vous percevez la vie. Et après ça, par exemple, des proches qui m'ont aussi vu dans le processus m'ont invité (et ils m'ont vu un peu déprimé), et ils ont aussi voulu m'inviter à un atelier de « *coaching* ontologique », et... eh bien, j'étais disposé. Il y avait plusieurs découvertes tout aussi intéressantes, mais c'était comme ça... J'ai comparé un peu et j'ai vu que cela fonctionnait par catharsis, tout comme voir ce qui s'est passé et voir cette partie de voir le changement et de le faire. Ce n'était pas si fort parce que je l'ai vraiment vécu. Je l'ai vécu à partir du moment... Ce moment a été très fort pour moi. L'accident était pour moi,

littéralement, quand j'ai ouvert les yeux c'était déjà ce moment de catharsis parce que je m'y voyais déjà mort. En fait, je m'y voyais mort. Alors ce moment où j'ai rouvert les yeux a été pour moi une nouvelle chance de vivre, pour moi c'était cette catharsis. Et l'autre chose était de le faire revivre mais j'avais déjà déterminé que je ne voulais pas ça pour moi. Alors, dans cet atelier j'ai fait un rapport avec cette catharsis et je me suis dit, ce sont des manières très différentes de pouvoir revivre, ou de pouvoir raviver ce que l'on apporte, ces motivations, ou ces culpabilités, et de pouvoir se libérer d'une certaine manière, et je te le dis, c'était à cause des moyens de mémoire, et aussi de certaines activités. Mais, pour moi, c'était honnêtement beaucoup plus tangible, le processus. Et, je te le dis, depuis que ma « porte » a été nommée, c'est toujours pour s'en souvenir : « ici, le maintenant ». Et vraiment presque à partir de là je le porte toujours, c'est toujours le moment, le « maintenant »... maintenant que nous parlons. Et je me suis souvenu qu'à de nombreuses périodes de ma vie je l'avais maintenue, je ne sais pas quand il est parti et j'ai plutôt pensé à ce qui allait se passer ensuite, sinon j'irais loin derrière. Et c'est là que j'ai perdu. J'avais l'impression de m'être égaré. Et maintenant, je te dis que je construis petit à petit. C'est ma philosophie : un jour à la fois. Un jour à la fois je m'entraîne, un jour à la fois je me donne à fond, un jour à la fois je construis quelque chose de différent, ou quelque chose qui me défie, quelque chose qui me fait du bien. C'est vraiment vivre les jours comme s'ils étaient comptés, comme si vous ne saviez pas qu'il y avait un lendemain. Et je pense que c'est la seule chose. J'ai pu voir plus loin et profiter davantage des gens parce que je sais vraiment ce que c'est, et j'espère que cela n'arrivera à personne. Dommage que ce soit parfois avec cet ultimatum ! Mais nous pouvons créer cette conscience. Et cet atelier, vraiment, je te l'ai dit, c'était une bénédiction pour moi, je te remercie beaucoup, j'espère qu'il pourra toucher plus de monde et aussi qu'ils n'ont pas besoin d'atteindre un tournant dans lequel il n'y a pas de retour, ou c'est très difficile. Mais cela, vous pouvez le réaliser à travers cette conscience, voir que la vie est un moment super éphémère, et qu'elle s'envole. Quoi de mieux que d'en profiter au quotidien. Donc, je l'apporte très présent. C'est la principale chose que j'emporte avec moi, ce moment que j'ai emporté avec moi et cette analogie d'ici et maintenant et bien, je te le dis, tout ce que je fais vraiment est avec cette philosophie.

L : Merci Éric.

E : Merci à toi, Lau.

L : Hey, et pour finir, est-ce qu'on pourrait faire une sorte de carte qui montre le parcours

que tu as fait dans l'atelier ? Peu importe si ce n'est pas dans l'ordre chronologique, avec les feuilles, et si tu aurais besoin d'une feuille à partir d'un moment, par exemple, la vidéodanse dont tu as dit qu'elle avait été si significative, ou le moment de la connexion de la danse entre deux, tu peux l'inclure dans ton parcours.

E : Ah, ok, ces moments significatifs.

L : Euh hein. Et d'avoir... en ce moment il y a du vent, mais voyons si cela nous donne une chance de prendre une photo de votre voyage à travers les feuilles, peut-être ?

E : Oui, bien sûr. Et ce serait, comme tu le dis, peut-être pas chronologique, mais cartographier ces processus et que l'un est lié à l'autre ?

L : Oui, ça pourrait être... je ne sais pas... selon comment tu considères que c'était, peut-être que c'est une ligne, ou peut-être qu'il y a quelque chose au centre et autour des autres activités, ou peut-être que tu fais deux groupes ... Je ne sais pas.

E : D'accord, d'accord.

L : Quelque chose de très intuitif avec ces feuilles et avec certaines qui te manquent. Voici des feuilles.

E : C'est bon. Je voulais aussi te demander, j'ai toujours eu un petit doute sur l'exercice quand on était assis et que c'était le parcours, qu'il fallait passer le feutre d'un côté à l'autre et que c'était le mantra japonais. Quelle est vraiment l'idée derrière tout ça ?

L : Eh bien, c'est là que nous avons commencé à... Eh bien, nous travaillions individuellement et collectivement tout le temps, mais c'est là que nous avons commencé le processus d'organisation.

E : D'accord.

L : Donc, je voulais qu'un rythme collectif se fasse sentir parce que dans ce match, si quelqu'un est déjà derrière, c'est le chaos. Pour cela.

E : D'accord. Mais est-ce comme un prélude aux activités de l'organisation ? Autrement dit, se préparer à pouvoir travailler collectivement ?

L : Oui.

E : J'y avais plus pensé aussi... eh bien, mon idée ressemblait plus à un exercice de mémoire... aussi, n'est-ce pas ?

L : Ah, ben, oui, bien sûr, parce que vous ne connaissez pas la chanson.

E : Oui... la vérité c'est que ce moment précis, je pense que je vais aussi le poster parce que ce moment précis, quand on était au début, Je me sentais déconnecté et je voyais que tout le monde commençait à saisir le fil et je sentais que je ne pouvais pas en mémoriser complètement, ou que je me trompais, ou tout à coup j'ai dit quelque chose et je l'ai passé de l'autre côté, c'est-à-dire que c'était difficile pour moi travaillé. Et j'ai continué à penser toute cette journée et toute cette semaine...J'ai vraiment eu l'impression à un moment donné d'être « l'oiseau rare », c'est ce que j'ai ressenti. Parce que je les ai tous vus et qu'ils le pouvaient tous. Eh bien, pas l'un ou l'autre, mais vraiment tout le monde pouvait le faire et moi, peu importe à quel point j'essayais de me concentrer ou quelque chose comme ça, non. Et... je ne sais pas... j'avais des problèmes dans ma tête et ils n'ont pas aidé cette semaine-là, et je n'arrêtais pas de m'en souvenir. C'est en quelque sorte resté fidèle à la mélodie et tout, tu sais ? Pendant la semaine, je me souvenais de cette chanson et quand je me trompais ou que quelque chose disait, non, l'erreur, je me trompais !

L : Ah Éric ! Cela s'est avéré contraire à mon intention.

E : Qui ! Et en plus tout était synchronisé, et ça m'est resté comme la petite chanson, et je me suis dit, « qu'est-ce qui se passe ! »

L : C'est devenu la chanson d'horreur !

E : Qui ! C'est devenu la chanson d'horreur et j'ai dit, j'espère qu'ils ne la joueront plus parce que s'ils ne le faisaient pas, j'allais te dire : « hey Lau, je ne veux plus de cette chanson ».

L : Et puis tu as réalisé que tout le monde était dans la même position que toi... qui sait. Je ne me souviens pas si nous en avons parlé.

E : Je ne m'en souviens pas.

L : Non, n'est-ce pas ?

E : Non ! Tu me diras... Tu le poses comme une question [dans les prochains entretiens], pour voir si quelque chose sort. Parce que oui, cette dynamique, contrairement à tous, je l'ai trop ressentie... c'est-à-dire que mon point de vue est : les autres [activités] ont été comme, vraiment, chacun son vécu, individuellement, après ça on va au collectif, mais en tout cas chacun a des découvertes différentes. Mais l'autre [exercice] c'était comme très systématisé.

L : Oui.

E : C'était vraiment une activité très différente parce que ce n'était pas que j'expliquais quelque chose de différent, mais si tu le faisais différemment c'est parce que tu le faisais différemment. C'était donc très évident pour moi.

L : Bien sûr ! Et la règle était que tout devait être pareil sinon, ça cassait.

E : Ah !

L : Regarde, comme c'est intéressant !

E : Ah ! Et puis, cette activité exacte, je te dis que c'était comme : je suis [celui qui a tort] ! Cela m'a beaucoup marqué que je suis celui qui a tort, c'est moi qui l'ai mal fait. Et je n'arrêtais pas de penser pourquoi Laura aurait-elle fait comme ça, et pourquoi la coordination était si difficile pour moi et puis la chanson, et plus d'autres événements, je l'ai raconté et ça a commencé à me faire des boules dans la tête. Mais après plus rien. Par exemple, cela aurait pu arriver lorsque nous « retournions dans nos bâtiments », ou dans la danse collective. Évidemment tu l'as dit, évidemment ça n'a pas besoin d'être parfait, et j'ai vu que beaucoup l'ont fait d'une façon et puis ils ont un peu varié l'autre, et ça faisait partie du jeu. Mais il n'était pas évident que les autres, non seulement vous voyaient, mais il y avait cette règle selon laquelle vous pouviez le faire un peu différemment tant que vous transmettiez l'essentiel. Mais là, ben, il n'y en avait pas, c'était pareil...

L : Il n'y avait aucune marge d'erreur.

E : Il n'y avait pas de marge d'erreur, et c'était le même petit morceau, l'un après l'autre.

L : Au contraire, il y avait place pour l'erreur et dans les autres activités, il n'y avait pas

d'erreurs.

E : Exactement ! Donc ça m'a fait réfléchir et aussi si je fais l'analogie, la métaphore avec la vie, oui c'est moche qu'ils te désignent. Être dans le système et échouer signifie évidemment que vous êtes celui qui a tort. Je compare cela aujourd'hui à notre système de vie, souvent le système éducatif est basé sur des tests, des examens, et si vous le faites mal, ah, vous avez un zéro ou un six. C'est toi qui a tort. Et il y a des pays ou d'autres cultures qui se basent vraiment sur les aptitudes, pour comprendre que nous sommes tous différents et que nous avons tous des aptitudes et des qualités différentes. Et pourquoi ne pas y travailler au lieu de montrer aux gens que c'est mal ? Alors, cette réflexion, ou que je ne sais pas si ça fait partie de l'attitude humaine ou de l'enseignement aux autres, ça me chie ! Ça me chie déjà ! Et je ne peux plus l'avalier. Avant je disais, « eh bien, ça fait partie de... non, c'est comme ça qu'on est... c'est comme ça qu'on vivait », peu importe. Mais aujourd'hui je ne peux plus le supporter. En d'autres termes, s'ils le font à moi ou à quelqu'un d'autre, je dois élever la voix parce que ce n'est pas juste et que ça n'en vaut pas la peine. Et là, ça m'a causé un peu de conflit de dire non, même pour moi, ce n'était pas cool, ce n'était pas bien ce que je ressentais. Si on refait cette activité, j'allais te le dire. Je pensais te dire... Mais comme ça n'est pas revenu, ça n'est plus apparu, parce que l'activité vient de se produire et c'est tout.

L : C'est bien que tu ne sois pas resté avec le désir et que tu l'aies dit plusieurs mois plus tard. Mais écoute, je pense... Je réfléchis juste... Bien sûr, mon intention n'était pas de montrer l'erreur de qui que ce soit...

E : Bien sûr.

L : Et quand j'ai effectué cet exercice... Bien sûr, tout le monde connaît la chanson. Donc, cela enlève le niveau de difficulté parce que vous le rendez déjà automatique. C'est comme si vous chantiez « Las mañanitas » et que vous passiez le feutre et que vous auriez plus de chances d'entrer dans ce rythme collectif, qui était mon intention, de ressentir...

E : Ah d'accord.

L : Mais, bien sûr, comme c'était une chanson que vous ne connaissiez pas, vous l'avez apprise là en trois secondes...

E : Oui, oui, oui.

L : Qu'il n'a rien dit, à part. Je veux dire, ce n'était pas une lettre à laquelle tu pouvais t'identifier.

E : ... se rapporter à quelque chose.

L : ...Avec du contenu... Eh bien, oui, ça a rendu ça très complexe et je comprends que l'on ne puisse pas en profiter

E : Exactement, mais il doit y en avoir aussi... et je suppose qu'une partie de l'apprentissage consiste aussi à apprendre quelque chose de nouveau à ce moment-là, en activant de nouvelles zones, dans la matière neuronale, je suppose, c'est différent. Eh bien, si c'est comme tu disais, en faveur de, ou si la question était juste de l'orienter vers la partie de l'organisation, je suppose que ce sont des compétences que vous devez développer. Je me souviens, quand je travaillais sur une question en tant qu'employé de bureau, et que j'avais des questions bien planifiées et bien organisées, eh bien, vous développez ce type de compétence en le faisant, basé sur la répétition. Alors, eh bien, je te le dis, pour moi, il s'agissait de deux processus très différents. Un, le personnel, le sensoriel, l'individuel et il y a le passage au collectif, au systématique, à un certain point, c'est ce qui ne m'appelait plus tellement. Oui, je l'ai fait, je voulais aller jusqu'au bout, mais ce n'était plus quelque chose qui me connectait autant. Je vais le mettre ici

L : Ouais... oui.

(Erick écrit quelques mots sur des feuilles de papier en se remémorant le parcours de son expérience dans l'atelier. Quand il a fini, je lui demande la permission de prendre une photo de sa carte et une autre de lui avec sa carte).

L : Oh, Erick, eh bien, merci beaucoup...

E : De rien, Lau.

L : Merci beaucoup pour le temps et, surtout, merci beaucoup pour l'ouverture, car je reçois vraiment tout ce que tu partages avec moi avec mon cœur. Merci.

E : Merci beaucoup, Lau. Aussi, vraiment, tu as une grande place dans mon cœur pour ce

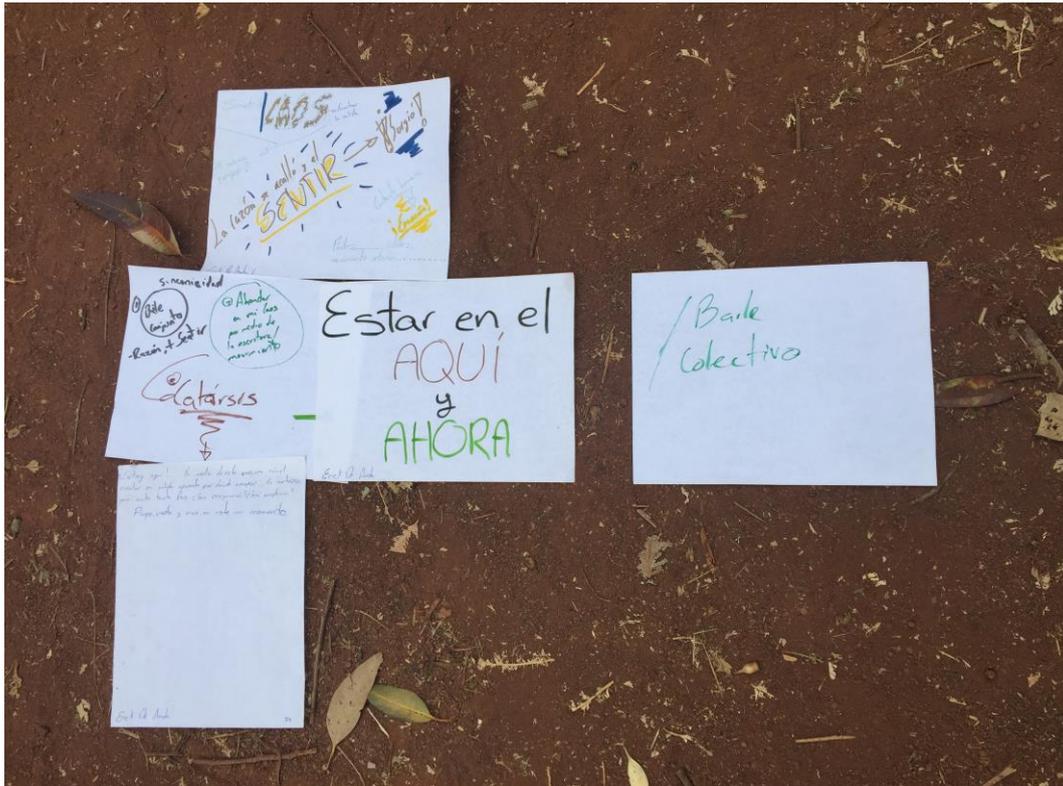
que je te raconte sur l'ouverture de l'atelier et vraiment partager ton expérience, partager quelque chose que tu aimes, danser, danser, et maintenant l'aborder d'un point de vue, eh bien, plus professionnel et capable d'amener cela à un autre niveau et de pouvoir le partager avec plus de personnes. Je te le dis, j'espère que tu le peux, ce type d'atelier, même si tu ne peux peut-être pas le reproduire, mais tu inventes sûrement les bases qui démontrent que tout cela combinant l'écriture avec le mot, enfin, l'écriture, le mot et la danse, que plus de gens peuvent le savoir. Je pense que oui, quoi qu'il en soit, n'importe qui peut danser, ce que je t'ai dit au début, mais le faire plus loin et le corréler à ce niveau de conscience de votre propre être est super intéressant. J'espère vraiment que beaucoup de gens pourront le reproduire, c'est-à-dire le prendre et que d'autres personnes à travers ton travail pourront le reproduire. Ce serait incroyable si cela pouvait être fait dans plus d'endroits et atteindre plus de gens.

L : Merci beaucoup.

E : C'est bien mieux qu'une thérapie. Évidemment je n'enlève rien au travail de personne, tout est important, mais c'est une très bonne approximation et c'est un... vraiment oui... Eh bien, pour moi personnellement ça a beaucoup marché. Et je vous remercie beaucoup.

L : Merci beaucoup, et cela me fait grand plaisir de te voir radiant.

Moi : Merci Lau.



Carte faite par Erick lors de l'entretien. Fichier personnel.

3. Entretien avec Teresa Vázquez Romero et Manuel Badillo García

15 mars 2020.

Échanges en présentiel, Chez Tere et Manuel, Mexico.

[Tere et Manuel m'accueillent dans leur maison et nous nous asseyons à table.

Nous nous mettons d'accord sur la manière dont nous ferons l'interview : je poserai une question et ils y répondront chacun à la fois. Lors des échanges, je pourrai aussi poser des questions à l'un des deux en particulier, selon les enjeux qui se présentent.

Je leur montre les fiches du travail qu'ils ont réalisé lors de l'Atelier Danse et Ecriture. Tere me propose des feuilles et des marqueurs au cas où nous en aurions besoin pendant l'entretien. Manuel me demande sur l'interview et sa fin. Je leur dis que je vais retranscrire l'entretien, le leur envoyer pour approbation, puis l'intégrer dans mon analyse de la recherche. Je leur ai aussi fait savoir qu'il est possible d'arrêter l'enregistrement s'ils ne veulent pas que quelque chose qu'ils disent soit enregistré].

Laura : Pour commencer, j'aimerais que vous vous présentiez brièvement : ce que vous faites et quelles activités vous faites dans votre vie quotidienne.

Tere : Eh bien, je m'appelle Teresa Vázquez Romero, j'ai quarante-deux ans, je suis femme au foyer, je suis podologue, et bien, je fais aussi... eh bien... en ce moment, nous commençons une pièce de théâtre aussi, eh bien, rien de plus.

L : D'accord, merci.

Manuel : Eh bien, je suis Manuel Badillo García, j'ai quarante-trois ans, je vais avoir... quarante-deux, quarante-trois. Je me consacre à la ferblanterie et à la peinture [automobile], je travaille indépendant et, dernièrement je me suis un peu mis au théâtre. J'ai commencé à découvrir des choses. Je le fais comme passe-temps, mais si j'avais pu changer les choses, ce serait mon métier. Rien de plus.

L : D'accord. Depuis combien de temps êtes-vous impliqué dans le théâtre ?

M : Combien de temps ?... Environ cinq ans. Je l'ai vu de l'extérieur, j'ai vu des œuvres et tout ça. Mais quand j'ai rencontré Abraham, alors que je me présentais, je voyais cette partie à

l'intérieur, cette partie qu'on ne voit pas. Quand vous voyez une pièce, vous ne voyez pas les accessoires, tout ce que le théâtre comporte. Et je pense que c'est ce qui m'a attiré. Pas tellement le travail... Je veux dire, oui, le travail lui-même, mais tout ce qu'il porte, ce qu'il implique, de cette découverte que j'ai aussi quelque chose de cela, c'est ce qui m'a attiré.

L : Disons, la partie production, qu'y a-t-il derrière ?

M : Euh hein... ben... Ce que j'aime... Toute ma vie, aussi loin que je me souviens, depuis l'âge de quinze ans ou un peu moins, je me suis consacré à l'audio. J'avais une chaîne hi-fi avec laquelle je jouais dans la rue et je faisais la fête dans la rue. J'ai toujours aimé ça. J'avais l'habitude de dire que c'était ma plus grande passion en faisant cela, c'est-à-dire en prenant ma chaîne hi-fi et en faisant danser les gens. J'ai donc cette connaissance des haut-parleurs, des amplificateurs, des appareils. Et c'est ce que j'ai aimé : arriver, brancher mes appareils et les faire sonner et que les gens s'amuse. Mais, j'entre par là : Abraham, dans cette œuvre dont nous vous avons parlé, *La última cena*, il me demande de le soutenir dans l'audio, alors je prends mes affaires et je commence à voir tout ça. C'était ce qui me liait, m'attirait. Mais je commence à voir tout ce côté de la mise en scène, de la production, des répétitions, tout ce que ça comporte, et je vois que j'ai quelque chose comme ça... comment je peux l'expliquer... c'est-à-dire que je le comprends et que je l'aimais beaucoup aussi.

L : Ouais... Et toi, Tere, comment es-tu arrivée là ?

T : Moi, parce qu'Abraham, dans la partie là-bas (montre la rue), Abraham a présenté... Je me souviens qu'il a apporté du tissu et des échasses, et puis ma fille était toute petite et m'a dit d'y aller. J'ai jeté un coup d'œil et j'ai dit, « Ce fou ! Ce mec est fou ! Lui et ses hurleurs dans la rue ! Quelle honte ! Ridicule ! Comment peut-il faire ça ! » Alors, j'ai commencé à voir ses œuvres, ses *pastorelas* ; le travail que nous allons présenter maintenant également. Une fois, j'ai dit, en arrivant ici au presbytère où il présente, j'ai dit : « comme c'est beau ! J'aime beaucoup ça, je ressens quelque chose, ça me transmet quelque chose, j'ai envie d'être là-dedans ! ». J'ai dit à cette occasion, « Je veux être là-dedans ». Il n'a pas fallu longtemps avant que, je ne me souviens plus comment, je me suis intégrée ; je ne me souviens pas comment, j'ai fini là-dedans. Eh bien, je disais, j'aime vraiment danser. J'étais aussi dans ce truc de danse de rue, et j'adorais danser et j'adorais être là, pour danser, j'ai ressenti cette passion pour la danse. Et j'ai dit, « ah, eh bien si je peux danser, je peux faire ça »,

selon moi. Mais plus tard, j'ai réalisé que non, que le point de départ est différent, qu'une chose est la danse de rue et une autre chose est ceci, ce que nous faisons. Alors, quand j'ai commencé à entrer, j'ai commencé à réaliser l'importance des mouvements du corps, de l'expression, des postures... tout ! Abraham nous répétait, Maleny aussi, ils nous répétaient, « le corps par lui-même compose déjà quelque chose ». Alors là j'ai commencé à réaliser plus de choses, qu'il y a des parties de mon corps que je n'utilisais pas. Je n'avais pas découvert qu'ils étaient là, qu'ils existaient là, qu'ils étaient là. Alors je me suis impliquée de plus en plus, et j'ai dit, oh, comme c'est cool ! C'est tellement beau ! Pourtant, si je l'avais découvert plus tôt, cela aurait pu être l'une de mes nombreuses passions. L'un de mes nombreux passe-temps, l'une de mes nombreuses sorties vers de nombreuses choses et apprendre à connaître les autres un peu plus. Oui, ça m'a demandé beaucoup de travail parce que le premier point pour moi était « Je suis âgée, comment vais-je faire ça, je n'ai pas cette capacité, je n'ai pas de connaissances théâtrales comme eux ». Alors, je me suis rendue triste, mais ensuite j'ai commencé avec vous, avec les gens qui sont venus partager des choses avec nous, parce que j'en découvrais de plus en plus, de plus en plus. Je voyais que je pouvais faire ça et que je pouvais faire d'autres choses. Mais moi aussi, je suis moi-même ma « pierre d'achoppement » parce que je pense, « non, je ne peux plus faire ça ; c'est que je ne comprends pas, je n'ai pas la capacité de faire ce qu'ils me disent de faire, je ne peux pas comprendre ; à mon niveau de compréhension, je ne peux pas capter ce qu'ils me disent ». Mais au moment où nous y sommes, je commence à comprendre cette partie ; le toucher, le sentir, être là, l'entendre, le regard. Et puis, eh bien, tout cela commence à émerger. Puisque nous y allons tous les deux, nous y sommes, c'est vraiment agréable de se sentir... J'aime ces choses à l'écoute ; ils vous transmettent à quel point à l'intérieur... eh bien, ils sont à l'intérieur de vous et cela s'éveille... Entendre un cœur battre et le faire vôtre, waouh !

L : Et comment avez-vous décidé de vous inscrire à l'Atelier de danse et écriture ? Je sais qu'Abraham a fait l'appel pour les gens qui travaillent avec lui, mais comment se fait-il que vous aviez décidé d'y aller, parce que vous auriez pu décider de ne pas y aller.

T : Eh bien, pendant que j'y étais, j'ai dit : « Eh bien, ça y est ! Une autre chose est bonne à savoir, à apprendre, à vouloir. Oui, oui, allons-y. Ça a l'air bien. Je ne sais pas de quoi il s'agira, mais ça sonne bien, intéressant ». Et puis, on y va. Et oui, nous avons découvert autre chose. Eh bien, c'est que tous les ateliers qui nous ont été donnés ont leur « petit grand détail ». J'ai aimé cela, dans ce cas, de cet atelier. J'ai aimé la façon dont vous nous

avez conduits à cela, à ce qui suit et à ce qui est à venir. Pas à pas. J'ai dit : « Je peux le comprendre, je peux comprendre ce qu'elle essaie de nous dire, où elle essaie de nous emmener. Ce qui est parfois difficile pour moi. Et j'ai vu ça aussi... eh bien, tu nous l'as donné « friable ». Petit à petit tu nous as pris et « le savourer », et « le savourer » ça m'importait beaucoup. C'était.

M : Eh bien, dans mon cas, ça a été très difficile pour moi, eh bien, il y a eu plusieurs ateliers où j'ai compris beaucoup de choses. Chez Heber Rose, il était très cool. Celui avec... comment s'appelle le professeur qui est venu ?

T : Huematzin.

M : Huematzin, lui aussi nous a appris quelque chose sur l'espace. Comment ?

T : C'est...

M : Oh, je ne me suviens pas très bien... « Intervention dans l'espace public », enfin quelque chose comme ça. C'était cool. Nous en avons compris. Comme s'il le décomposait pour nous. Mais avant le vôtre, justement avant il y avait un atelier qui s'appelait « Bouffon », non ?

T : Euh hein.

M : « L'art du bouffon », quelque chose comme ça. La vérité, c'est qu'on a fait un atelier... que je n'ai rien compris. Je veux dire, ça ne nous a mené nulle part. Il y avait comme un mélange de tout. Je te dis ça parce qu'ils ont mis ce truc en nous à propos de... comment ça s'appelle ?

T : « Shiatsu » ?

M : Non... « reiki » ... Eh bien, des choses que vous pressez et ensuite nous devons nous toucher. Je veux dire, je sais qu'au théâtre, nous avons pratiqué le traitement par contact et cela a été bon pour nous, mais c'était un mélange de tout avec tout. Et on en a parlé à Abraham, « tu sais quoi, on n'a pas aimé, on n'a pas aimé et à part ça on ne savait pas où on allait arriver ». Alors, la vérité c'est qu'avant le tien, il y avait comme, wow, cet atelier... on parlait... on n'aimait vraiment pas ça. Alors dans le tien, « la danse et l'écriture » ... on reste comme ça... « enfin, on ne sait pas de quoi il s'agit, mais, comme elle dit, bon allons-y

». Parce que c'est de cela qu'il s'agit, essayer d'apprendre. Parce que si nous n'avons pas l'apprentissage de quoi que ce soit. Si tu ne viens pas, on ne va pas aller dans une école, on ne va pas aller prendre un atelier, par exemple, il y a des ateliers chers que je connais qui existent, on ne peut pas non plus aller le prendre. Pas parce qu'on ne peut pas ou qu'on ne veut pas, mais bon, non... eh bien, je ne sais pas, non... Donc, cet espace nous a été beaucoup prêté ici pour que les gens viennent, juste comme toi. Alors, eh bien, quand nous sommes arrivés à votre atelier, nous sommes allés avec toute l'incertitude du « waouh, voyons si la même chose ne se produit pas ». Mais comme dit Tere, vous nous avez emmenés, vous nous l'avez présenté. J'ai donc beaucoup compris. J'ai tout capturé, j'ai capturé tout ce que vous essayiez de nous dire. La vérité est, comme elle dit, « friable », et quand tu as vu des blocages comme ça... Ça m'est arrivé beaucoup, euh, beaucoup, beaucoup, et ça continue à m'arriver, mais c'est moins maintenant, j'y travaille. Ces blocages de... eh bien oui, de chaque personne. Alors, bon, je l'ai perçu, que quand tu as vu un blocage de ma part ou de la part de plusieurs collègues, encore une fois tu as essayé de nous expliquer et on t'a beaucoup compris. C'est ce que je lui ai dit, le travail que j'admire le plus de...

T : Laura.

M : De Laura, c'est qu'elle a su nous emmener, d'ici jusqu'à la fin de l'atelier. Et la vérité est que c'est ce qui m'a beaucoup plu, que tu as su nous conduire sur le chemin que tu... ou tu as su nous donner... les outils, eh bien, pour arriver à tout ça, c'était très cool.

L : J'en suis ravie ! Et bien, dans ce développement de l'atelier, et ce que vous dites, que vous avez senti que vous pouviez me suivre, y a-t-il quelque chose que vous avez trouvé ? Des découvertes que vous avez eues concernant votre travail de performers, ou concernant votre travail corporel de mouvement, ou même concernant votre propre personne ? C'est-à-dire une découverte plus personnelle, y avait-il quelque chose ?

T : Eh bien, c'était beaucoup. C'était beaucoup parce que tu nous expliquais et maintenant on se souvient, par exemple, on travaille avec Abraham, moi, personnellement, et puis il nous explique ça et puis plus tard je le raconte, « ah, ben, c'est comme Laura nous disait, ou comme Laura nous l'expliquait, oui c'est vrai ». J'ai en quelque sorte commencé à partir de ce point et j'ai en quelque sorte... eh bien, ce n'est pas parce que vous êtes ici, mais je pense que c'est l'atelier que j'ai le plus compris. Donc, je prends des exemples de celui-ci, de l'autre, de l'autre atelier, mais je me concentre davantage sur le point sur lequel vous nous avez

emmenés et guidés. En ce moment... même Abraham lui-même nous dit, « vous avez beaucoup progressé ». Il y a des choses que je ne comprends pas parce que je n'ai pas votre niveau, donc je commence aussi à comprendre quand Abraham commence à nous l'expliquer. Pareil, ce que dit Manuel, on ne va pas prendre des cours là d'où vous venez car nous sommes parents et il y a priorité pour la famille, les enfants d'abord. Mais bon, merci parce que tu es venue ouvrir tous ces panoramas et ainsi de suite. Mais tu m'as laissé beaucoup, beaucoup de compréhension. Il y a encore peu de temps, nous sommes partis pour Oaxaca, j'ai quelques vidéos que j'ai enregistrées là-bas, me souvenant des points à partir desquels vous nous avez emmenés depuis le début. J'ai environ quatre ou cinq vidéos que j'enregistrais et je me suis souvenue de vous. Je me suis rappelé, par exemple, quand... par exemple, ce que j'ai écrit sur « continue d'imaginer ». J'ai beaucoup utilisé le mot « imaginer ». Alors, j'ai enregistré un enfant qui était là avec nous et j'ai enregistré ce moment, en imaginant que je suis un enfant, que je cours, que je suis sur le sable... et j'ai cette vidéo. Eh bien, j'en ai plusieurs que j'enregistrais. Et je voudrais aussi vous montrer et...

L : Oh oui, bien sûr !

T : Et vous les envoyer. Eh oui, je me suis souvenue de beaucoup de choses parce qu'en plus j'ai pu être à cet endroit et je prenais ce que vous nous enseigniez à l'époque où vous étiez ici. C'était très sympa, hein ? Eh bien, c'était revivre ce que vous nous guidiez, enseigniez. J'ai beaucoup aimé, et voilà, je l'ai refait !

L : Et y avait-il quelque chose de personnel que vous avez dit, « Je ne connaissais pas ça de moi et je l'ai découvert » ?

T : Waouh ! Le rêve ! Rêver, rêver... et découvrir que je peux réaliser beaucoup de choses. Pour moi, aux mots que tu nous conduisais, pour moi c'était « imagination et rêve », et « danser comme une pierre ». J'ai saisi tous ces points et oui, continuer à rêver amène à vouloir faire des choses, « danser comme une pierre », comme je l'avais écrit, pour être sûre que je peux...

L : Et ça venait d'un rêve, je me souviens...

T : J'ai juste rêvé de ça. J'ai justement rêvé que nous dansions. Et pourtant, tout à l'heure, je sortais d'une opération, et le lendemain de l'opération, j'ai rêvé que nous dansions. Et ce

sont des choses que nous découvrons. Je ne savais pas que je pouvais lever le pied ici, je ne savais pas que je pouvais me retourner en sautant. Des choses qui ont peut-être l'air si simples, que je ne savais pas que je pouvais les faire. Ou que je pourrais continuer à imaginer à 42 ans. A mes tant d'années, eh bien comment allais-je faire, je suis déjà adulte, plus maintenant. Mais avec tout cela, je découvrais que je pouvais, qu'il y avait plus de belles choses stockées là-bas et que je voulais continuer à sortir.

L : Merci Tere. Et toi, Manuel ?

M : J'ai découvert des choses. Dans mon travail, je crois : je fais des choses qui semblent impossibles. Mais, dans la question liée au théâtre, j'ai trouvé beaucoup de choses. J'ai découvert que je pouvais... eh bien, chaque feuille que vous nous avez donnée est quelque chose que j'ai trouvé. Vous nous guidiez. Ça... je ne sais pas comment expliquer... j'ai... eh bien, je vous parle des blocages, parce que j'avais beaucoup de blocages. Quand Abraham nous a mis une série de scènes devant, quand je ne pouvais pas le faire, soit je me suis jeté sur les tatamis, soit j'ai attrapé les tubes et je n'ai plus rien fait. Ça m'a bloqué. J'ai trouvé que, que mes blocages m'amenaient à ne pas le faire. Et j'ai trouvé avec vous pourquoi. Par ici il y en a un [texte] qui dit « une confusion », que « je suis une confusion », parce que ces blocages m'ont poussé à ne pas le faire. Et j'ai dit, eh bien, pourquoi ; je me demandais pourquoi. Donc, dans un travail avec vous, ici sur cette page, il est écrit « quand je gratte à l'intérieur, mon 'aujourd'hui' est heureux ». J'ai dit, « pourquoi ». Donc, ces blocages m'ont amené à... eh bien, à le découvrir... à cela, quand je me suis ridiculisé, je me suis bloqué. Alors, je me suis demandé, « pourquoi suis-je bloqué ». Et je commençais à transpirer et à dire, « pourquoi cela m'arrive-t-il ». Puis, une fois avec vous, j'ai attrapé le tube et j'ai vu que tu me voyais et j'ai voulu continuer, mais je n'ai pas pu, et j'ai commencé à transpirer et j'ai dit, « pourquoi, pourquoi ça m'arrive ». Alors... comme je vous le dis, j'ai gratté... ! [J'ai réalisé] Que si je faisais le... eh bien, ce que je pensais... si je me suis ridiculisé, alor, j'avais honte, et c'est ce qui me bloquait, n'est-ce pas ? La honte. Alors, maintenant dans un boulot qu'on faisait, dès qu'on présentait une *pastorela*, ça... moi., Il y avait un personnage qui est le diable, il faisait plein de trucs ridicules et faisait tout et parlait comme ça bizarrement et, c'est ... eh bien, diable ! non ? Alors, Abraham m'a donné le rôle, il m'a dit, « tu vas être le diable' », je lui dis, « moi ?! », je veux dire, je suis resté comme ça... « moi, jamais ! » Et Tere me dit, « oui, tu peux ! Tu vas-y arriverez ! ». Et à partir de là je me suis bloqué, j'ai dit, « comment je vais le faire ?! ». Alors [le diable] porte un masque ici avec des cornes, mais jusqu'ici, puis à

partir d'ici il fallait articuler et bouger, non ? Celui qui jouait le diable précédemment, eh bien, grand maître ! Je veux dire, c'est Ricardo, je ne sais pas si tu le connais, eh bien il a déjà étudié et tout fait et c'est un super prof ! Et... il est maigre et il bouge et fait ses pirouettes, non ? Et j'ai dit, « c'est très difficile ! Mais déjà en train de travailler dessus, j'ai dit, « eh bien non, non, non... Je vais le faire comme je peux », n'est-ce pas ? Je veux dire, je dois le faire moi-même. Et la vérité est que j'ai vraiment aimé ça. Je l'ai aimé, ils l'ont aimé, alors j'ai dit, « je pense que j'y suis parvenu », n'est-ce pas ? Mais j'ai trouvé beaucoup, beaucoup de choses avec vous, j'ai beaucoup aimé votre travail, enfin ce vers quoi vous nous avez amené, eh bien, je ne pourrais pas le concrétiser pour des raisons de santé.

L : Oh ouais, tant pis !

M : Ça m'a beaucoup ennuyé, mais bon. La vérité c'est que j'ai appris beaucoup, beaucoup dans ce que vous nous avez pris, j'ai trouvé beaucoup de choses, je ne sais pas, celle-là aussi, à faire, je ne me souviens plus comment ça s'appelait ce travail...

L : Les « microfictions ».

M : Les microhistoires ! Je n'aurais jamais imaginé les écrire. Je n'aurais jamais imaginé pouvoir écrire ça. Mais, après celui-ci, j'en ai écrit un. Je travaillais et j'ai commencé à me souvenir, et je l'ai envoyé à Abraham. Et tout a commencé avec le grand-père ; j'ai commencé à penser aux grands-parents, à mon grand-père, au grand-père de mes enfants et j'ai fait une toute petite histoire... très triste mais toute petite.

L : Je pense que tu me l'as dit aussi... [il s'agit de] qu'il parle avec sa petite-fille, n'est-ce pas ?

M : Ah, oui.

L : Je pense qu'il meurt... quelque chose comme ça ?

M : Non... il entre... je me souviens... Abraham la tient... ou je ne sais pas s'il la tient. Je ne sais pas si je la tiens. Je me souviens que le grand-père est là, le père arrive du travail, le fils veut jouer avec lui, il le jette et le grand-père vient à la rescousse. C'est tout petit, mais, j'ai réussi à le faire ! J'ai trouvé ce côté que je peux créer et je peux créer diverses choses. Maintenant avec Abraham dans... Ah, c'est juste que nous venons juste de nous présenter à un

Colloque, ne vous l'ont-ils pas dit ?

L : Oui, je l'ai vu sur Facebook... c'était dans un endroit lointain, je m'en souviens. Où a été ?

T : Tlatelolco.

M : Oui, Tlatelolco. C'était très bien parce que tout le monde l'a fait... Est-ce que je vous ai parlé de notre travail, celui qui s'appelle « Danzaremos » ?

L : Celui des trois.

M : Oui, nous sommes Juan, Manuel et moi.

L : Oui, en fait, ce jour-là où tu n'étais pas là, j'ai vu la version avec eux deux.

M : Eh bien, celui-là, et d'autres filles avaient d'autres travaux, et d'autres avaient d'autres... On avait tous un travail, chacun sa pièce. Mais c'était... je ne sais pas comment Abraham l'appelait, la question c'est que nous avons fait ce que vous avez fait. Justement, on y relevait votre travail : on faisait un carton et on prenait un itinéraire. Et sur chaque parcours on s'est dit, « voyons, qu'est-ce que tu veux présenter ici ? », « non, ben ça », « ah, wow ! Alors vous allez présenter ici ». « Et nous devons voir comment nous allons passer de cette scène à cette autre scène ». Donc, nous avons mis votre travail en pratique, et quelque chose de bon en est résulté ! Ce n'est pas pour rien, mais des gens d'Argentine et du Chili sont venus au Colloque... Eh bien, ils sont venus... c'étaient des « monstres ». C'était cool car nous sommes arrivés avec nos tatamis dans la camionnette et nous sommes entrés dans un très bel endroit, un bâtiment très cool ! Avec tapis... très beau. Et nous portant nos tatamis : « Où allons-nous présenter ? ». Et la sécurité : « Voyons, attends-moi, quoi de neuf ? ». Je dis à Abraham, à partir de là c'était déjà quelque chose de cool parce que, eux, je vous le dis, c'étaient des « monstres », et nous sommes arrivés avec nos tatamis, nous les avons jetés par terre, ils nous ont dit où nous allions nous présenter, nous les avons mis en place [les tatamis], ils nous ont bêchés.... La vérité ! C'est comme ça qu'ils nous ont dit, genre « Qu'est-ce qu'ils font ces gars ? ».

L : C'était le Congrès « Danse et Philosophie », non ?

T : Oui.

M : Oui, quelque chose comme ça. Alors ils s'échauffaient et faisaient leur travail, et j'ai disais, « ce sont des 'monstres' » ! Alors, la session commence et ils ont joué des instruments, quelque chose de cool. Mais, c'est à nous de se présenter... On avait déjà répété, on a vu les parties... parce que, waouh ! Faire semblant que quelque chose allait mal se passer pour nous. Abraham était très nerveux... Il nous a dit : « Comment voyez-vous l'entrée ? C'est notre tour ». Et j'ai commencé à beaucoup participer. Et j'ai dit, c'est que je sens que, si je dis « ça », comme... je sentais qu'ils en avaient marre de mes idées. Mes idées sont... vous savez, je suis comme ça en ce moment, et je « regarde » l'idée, et je leur dis, « nous allons faire ceci, et ceci, et cela ». « Allons-y, je l'ai déjà vu, ça a l'air bien cool ! ». Je l'ai déjà vu, et je le retourne en quelque sorte et j'essaie de les amener à le faire comme ça, et ça a l'air très beau, ça a l'air génial. Mes idées sont comme ça, à la fois bonnes et mauvaises. Je suis très peureux, pour la même raison. Puis ils commencent à raconter des histoires horribles et je commence à les recréer et je commence à trembler moi-même, parce que ma tête commence à les « voir ». Telles sont mes idées. Dans le bon, je l'ai trouvé et les choses sortent bien cool. Mais, dans le mauvais, je vois des choses tellement horribles que je dis : « Je ne veux plus, je ne veux plus ! Ce n'est plus ce film ! ». Et pour la même raison, je suis devenu très craintif. Mais maintenant je l'ai trouvé dans le bien. Alors j'ai beaucoup participé avec Abraham ; « Ici on va faire ça, on va sauter... ». Et il m'a permis de le faire. Et j'ai dit, « Ouah, c'est cool ! ». En vous disant ça, je ne vais pas si loin, notre présentation s'est terminée et c'était très cool. Un gars d'Argentine a dit, « toi... », et les applaudissements ont continué comme ça, « toi, tu es superbe », et il a dit, « tu m'as rappelé pourquoi j'ai choisi cette carrière. J'ai vu votre travail une fois, mais vous m'avez amené [à me rappeler] pourquoi j'ai choisi cette carrière ». Une enseignante de Guadalajara a également dit : « comment est-il possible que vous ayez présenté cela ! ».

T : Cette expérience a été très agréable. J'adore ces ateliers. Parce que je vois différents types de corps, et cela m'a également amené à ne pas reculer. J'adore voir comment vous aussi... (enfin, dans ce cas vous), vous nous donnez un « oui, vous pouvez le faire ! » ; une impulsion. Et ces différents corps que je vois, je pense, « cette dame potelée de tant d'années que je vois, elle peut le faire ». Et elle le fait, et elle le rend beau ! Alors, pour toutes ces choses, je les admire aussi, je vous admire aussi, parce que, peut-être dans l'environnement ou dans le lieu où vous vous êtes développé, ce sont d'autres types de corps. Donc, arriver ici et être accepté tel que nous sommes, avec ces corps et nos âges, se sent beau, se sent

familier, se sent confiant. Quand je t'ai vue arriver avec tout ce matériel, tu m'as donné confiance, parce que tu es venue avec la confiance de travailler avec nous, comme ça, avec ces corps, avec ces âges, comme ça, tout simplement, pour travailler ici. Tu m'as beaucoup poussé. Maintenant, nous avons eu cette expérience qu'ils sont des corps différents du nôtre. J'ai dit, wow, je me sens comme une « petite fourmi » parmi tant de jeunes gens avec des corps qui n'ont rien à voir avec le nôtre. Ils avaient l'air « instruits », ils semblaient être des gens trop instruits. Et le fait que vous puissiez nous faire confiance m'amène aussi à quelque chose de très beau. Que tu puisses et veuilles faire confiance, et que tu veuilles venir travailler avec nous, c'est aussi très bien parce que ça me donne cette sécurité, cette confiance, cette façon de travailler dans tous les sens, sans aucun complexe, et c'est très cool.

M : Nous parlions sur WhatsApp la veille... Abraham nous a dit : « Jetez-le dehors, avec tout ! Reposez-vous pour demain ». Dans un message qu'il nous dit, « ils vont être surpris ! ». Et la vérité, c'est que ce que nous avons fait était très cool parce que c'est ce que vous nous avez donné, vous nous avez apporté une carte ; le travail de chacun était combiné et chaque scène avait le travail de chacun, mais combiné avec tout le monde. C'était quelque chose de bien, très cool. Et c'est ce que vous nous avez laissé, cette route et comment la tracer, comment la tracer, et c'est comme ça que ça s'est passé.

T : On pourrait le comprendre, n'est-ce pas ?

M : Oui !

T : Maintenant oui, tu nous l'as déjà expliqué, on a déjà travaillé dessus, et puis, quand on a retravaillé, ben on savait déjà pourquoi tu l'avais déjà décomposé ; tu nous l'as déjà expliqué. Donc c'était comme, « maintenant oui, travaille dessus parce que tu l'as déjà pratiqué ». Eh bien, nous en tirons le meilleur parti.

M : Oui, et Abraham était très heureux, très heureux. Et, au fait, il dit qu'il va le faire participer à plusieurs réunions, n'est-ce pas ? Eh bien, il veut continuer à le présenter. Oui, il a résulté quelque chose de très cool.

L : Vous devriez le présenter là-bas dans « El Elefante », n'est-ce pas ?

T : Il a mentionné ça, mais je ne sais pas ce qui s'est passé, je ne me souviens pas...

M : Oui, il y a eu une présentation au public un ou plusieurs jours avant ; on a été présenté.

L : Ah, ouais...

M : Il était très, très cool aussi. C'est juste que nous utilisons de l'eau... des trucs sympas sont sortis.

L : Oh, quelle envie de les voir !

M : Oui ! Oui, c'était très cool.

L : Et comment... ? Maintenant que tu parlais de ce que tu avais écrit et que tu l'as repris plus tard, l'atelier n'était pas que de la danse, ou il n'était pas que de l'écriture. Comment pensez-vous que cette relation entre la danse et les mots a aidé à réaliser les choses que vous avez faites ? C'est-à-dire que s'il s'était agi d'un atelier de mouvement uniquement, le résultat aurait peut-être été différent. Selon vous, quelle place avait l'écriture dans la dynamique de l'atelier ? Eh bien, la relation entre le mouvement et l'écriture.

M : Eh bien, je pense que c'est beaucoup, parce que, par exemple, vous souvenez-vous que vous nous avez donné un mot et que nous devions capturer ce mot dans nos corps et le transmettre ? C'est ce qu'Abraham nous a dit, que nous devons transmettre ce que nous voulons dire. Et maintenant il en reprend beaucoup : il n'est pas nécessaire de parler pour faire passer ce que l'on a envie de dire. Alors, je pense que quand on voit les mots, par exemple, c'est « unique » ... quand on les transmet on sait déjà... ou bien on ne sait pas, si on n'essaie pas de les transmettre avec notre corps. Je crois que l'un mène à l'autre, ou vice versa. Et c'est très lié, la parole avec le corps, avec ce qu'on veut démontrer, non ?

T : Eh bien, c'était une très belle combinaison. Je crois que, comme le dit Manuel, l'un m'a conduit à l'autre. En ce moment, je lis quelque chose que j'ai fait sur la plage, et le voici ! Je l'ai enregistré et le voici. Et je pense que, là où tu nous as emmené avec le mot, je pense qu'il existait déjà dans mon corps mais je ne l'avais pas découvert. Et puis, avec les mots que tu nous as donnés, eh bien, tu m'as amené à cela, à le découvrir. Et écoute, par hasard..., c'est ce que je lisais en ce moment, ça a attiré mon attention. Je vais te le lire. Et en plus, là, je t'envoie la vidéo... Eh bien, c'est exactement ce que j'ai fait. Ici, j'ai écrit : « jouer dans le sable, tirer des flèches, profiter de la lune, mesurer des pas, se lever, trouver une fin ». En plus

j'ai mis « respirer ». Et en ce moment ça me mène à ça, à ce que j'enregistrais là-bas. C'est qu'il était là, mais il était très caché, c'est-à-dire qu'il était là comme « déléssé ». Et avec ce que tu nous as donné, eh bien ça « s'incarne », c'est là, et la parole et la danse sont deux choses très importantes, unies l'une à l'autre et l'autre à l'une, qui pourrait aussi se faire sans paroles ni seulement le corps pur, mais bon, c'est une beauté que les deux choses soient ensemble. Il est relié.

M : En plus, on a parlé, concernant le colloque, que notre danse... parce que, je ne sais pas qui, là-bas, nous a dit que ce qu'on faisait « n'était pas de la danse », c'était... comment ? « Un bal »... quelque chose comme ça. Et Abraham s'est mis très en colère, il a dit : « Bien sûr que vous dansez ! À votre corps, à votre style, mais vous dansez ! Ce que vous faites, c'est danser. Et votre danse n'est pas... », comment a-t-il dit ?... Autrement dit, que c'est « instruite », ce qu'on disait, que vous étudiez et...

L : Ce n'est pas « académique » ...

M : Exactement. Notre danse, pourrait-on dire, qui est « naturelle », de chacun de nous.

L : Bien sûr !

M : Et il était très contrarié, n'est-ce pas ? Et c'est ce qu'il nous a dit, « il n'est pas nécessaire que vous soyez dans une école ou que vous ayez étudié pour danser ce que vous voulez transmettre de l'intérieur ». Eh oui c'est vrai, car chacun de nous, à nos possibilités nous avons dansé. Une fille de Guadalajara dit « toi », c'est-à-dire en se référant à moi, « toi, je ne sais pas comment tu as osé te jeter comme ça ». (Rire). Mais c'est ce que je fais, c'est ce que je veux, que vous voyiez que c'est possible, qu'on peut tous se lancer, se jeter, sauter... selon nos possibilités, non ? Parce que, bien sûr, Ricardo, les gens qui ont étudié le font très bien... Mais nous, nous ne le faisons pas si mal, n'est-ce pas ? Alors, déjà incarnés dans un mot... tous ces mots je sens qu'ils venaient de l'intérieur de moi, comme dit Tere, qu'ils étaient déjà là. Et déjà pour les transmettre, eh bien rien d'autre n'est de les danser, de les styliser, de leur donner ce sens.

L : Oui... Alors il arrive que les corps qui sont très « formés », très « corrects », ne soient pas expressifs. Ils font tout très bien, mais ça n'a pas la « substance », et ça n'a pas la passion et ça n'a pas la force expressive. Alors c'est aussi perdu, je crois...

T : Eh bien, c'est ce que l'un d'eux nous a dit : « Je n'ai jamais étudié cela et je ne le trouverai jamais dans aucun livre ». Il a dit le nombre de livres qu'il avait lus, et il a dit, « aucun des livres que j'ai lus n'est ce que vous faites ».

M : Et il a dit : « Où est-ce que je le trouve ? » Et je lui ai dit, « à 'El Elefante', c'est là qu'il nous trouve » (Rire). Ah, parce que, je lui dis, « si vous voulez de gens [pour travailler avec], nous sommes là-bas ». (Rire).

T : Je pense que c'est l'importance de la communauté, n'est-ce pas ? C'est une communauté où nous nous permettons d'écouter. Et, quand nous étions dans ton atelier, je me suis dit « ah, l'important dans tout ça c'est d'écouter ! ». Pour moi, l'importance de tout ça, le point de départ, le début des principes, c'est « l'écoute » : Tu es arrivé, tu nous expliquais, et à partir de là j'ai déjà dit, « wow ! C'est écouter et pouvoir partager » : « Je t'écoutes, tu m'écoutes », quelque chose de très important, non ? En plus, tu nous as écoutés. On t'écoutait, tu nous écoutais, que c'était quelque chose de très grand, que tu nous écoutais, et que tu partageais avec nous. Et tu nous as permis de te partager aussi. Donc, c'était une chose mutuelle. Donc, je pense qu'une grande partie de la force de la communauté vient aussi de là. La force que chacun d'entre nous s'est autorisée à être là, à te voir, à t'écouter, à apprendre, à « être », à être là. Donc, pour moi, c'est un point très important, l'écoute. Que tu nous as écoutés aussi.

L : Ce que vous mentionnez à propos de l'importance de la communauté, comment l'avez-vous vécu ? Parce que je sais que chacun avait un processus individuel ; chacun de vous trouvait des choses, même chacun de vous avait sa propre « porte » ... Mais tout le temps vous étiez en relation avec les autres. Comment s'est passée votre expérience entre l'individuel et la communauté, le collectif ?

T : Eh bien, c'était important pour moi de me trouver d'abord moi-même. Soyez là. Ma « porte », je me souviens qu'elle est celle d'« imaginer et continuer à imaginer ». C'était ma porte. Parce que je voulais imaginer et continuer à imaginer. Et puis, ce moment d'être individuellement avec moi, m'a emmené dans la communauté. Je me souviens qu'Angélica et Dany étaient avec moi, à cette porte. J'ai d'abord commencé par ma porte, mais quand je me

suis retournée pour regarder les autres portes, il y avait celle de Dany et d'Angélica⁹⁶. Et donc, c'était une très bonne occasion d'entrer par ses portes ; pour qu'elles me permettent. Elles m'ont permise. Elles m'ont donnée cette permission et c'est aussi chouette parce que sachant qu'elles respectent mon espace et, tout à coup, elles disent « viens, viens avec moi et viens avec moi ». Eh bien, le travail communautaire est très important. Que l'autre s'ouvre au fait que je suis là aussi ; parce que j'ai aussi besoin de connaître vos connaissances. Et je peux aussi partager... bon je n'ai pas wow, quelques connaissances, mais bon, je suis là. « Je suis là mais tu es là aussi. Si chouette de pouvoir nous partager les uns avec les autres ! ». Je le sentais, parce que travailler en communauté est très important. Sans profiter de l'espace, sans avoir l'impression de l'envahir. Je te dis, ces permis que Dany m'a donné, la permission qu'Angélica m'a donnée. Je me souviens beaucoup de ce moment où, sans mots, tout simplement avec le regard et le corps, je lui disais : « Peux-tu me donner la permission de toucher ton visage ? Me donnes-toi la permission de sentir ta respiration et de toucher ton nez ? Me donnes-toi la permission de sentir ta palpitation près de moi ? Sans être sur elle pour l'envahir. Et j'ai senti ce « oui » de la part d'Angélica : « Oui, viens. Viens. Je suis ici ». Et c'est quelque chose de réciproque. La communauté à laquelle nous participions, était celle-ci : « communauté » : « Nous y sommes, écoutez-moi, sentez-moi, voyez-moi. Je suis ici ». C'était aussi très chouette.

M : La vérité est que je n'ai jamais travaillé d'une autre manière. J'ai toujours travaillé en communauté avec eux, avec... eh bien, ce sont presque toujours les mêmes. Des gens qui viennent déjà « instruits » se sont inscrits, des gens qui viennent aussi comme nous, et nous essayons de les accueillir pour qu'ils voient que nous pouvons tous, que dès qu'ils commencent, nous commençons, ou pire. Euh... académiquement je n'ai jamais travaillé, mais on va à ce que notre professeur nous dit, qui est Abraham. Et ça me fait rire quand il nous dit que nous sommes des « monstres » parce que dans les écoles ils n'atteignent pas ce que nous avons atteint. Donc ça m'encourage beaucoup et, eh bien, oui, je ne pourrais pas vous dire comment travailler dans les écoles, mais je pourrais vous dire comment travailler dans la communauté. Et là toujours, comme dit Tere, c'est une communauté qui travaille depuis plusieurs années maintenant et on sait... J'ai dit à Abraham que je sais comment Juan

⁹⁶ Tere fait référence au travail qui a été fait collectivement après avoir fait quelques exercices individuels pour déterminer le thème personnel de chacun. L'activité collective est détaillée plus loin.

saute, que je sais comment Manuel saute, et je veux dire par « sauter » que je sais comment ils dansent. Je sais à quoi ressemblent leurs danses, et sans les voir, je pourrais presque vous dire ce qu'ils font. Nous sommes arrivés à ce point où nous avons suffisamment travaillé en communauté pour savoir, euh... Je disais à Abraham que si je devais essayer de composer un travail, en particulier, je sais déjà quels rôles chaque personne aurait. Sans hésiter, sans dire : « Est-ce que ce rôle peut convenir ? ». Non, car je sais déjà ce que chacun fait et jusqu'où vont ses efforts, et je sais que nous pouvons donner plus. Et je vous dis, on a vérifié dans le colloque que c'était très, très cool. Il y avait même de la bachata ! Imaginez ! (Rire).

L : Je veux le voir maintenant !

M : Oui, c'est super. Nous n'avons pas pu nous revoir car tout le monde a beaucoup de choses à faire, mais espérons que nous nous retrouvons pour pouvoir le refaire. Il est très cool, vraiment. Si je vous en parlais, ça n'aurait pas d'importance.

L : Bien sûr, ce n'est pas la même chose.

M : Non, ce n'est pas le cas. Mais, oui, dis-moi « communauté », et je saurais plus ou moins quoi... Mais dis-moi, « école » et ça et ben non. (Rire).

L : Et, par exemple, vous avez un groupe avec lequel vous travaillez régulièrement, n'est-ce pas ? En d'autres termes, ce sont plus ou moins les mêmes personnes. Mais aussi des gens sont venus à l'atelier qui ne viennent pas régulièrement à « El Elefante », comment vous êtes-vous senti dans ce groupe particulier ?

M : Eh bien, dans le... dans lequel il nous a présentés... Dans lequel est-ce que plusieurs personnes sont venues ?

T : Beaucoup de gens sont venus avec Laura.

M : Oh, bien avec vous ! Beaucoup de gens sont venus avec vous qui n'étaient pas venus. Plus de la moitié, n'est-ce pas ?

T : Petit à petit ils se sont intégrés.

M : Eh bien, je veux dire, ce n'était pas difficile. Je vous le dis, nous l'avons travaillé comme ça. En fait, aucun atelier communautaire n'a été difficile pour nous. Rien d'autre dans

le colloque, quand nous sommes arrivés avec eux tous, nous avons ressenti un rejet total, de tous. Je vous dis, dès l'entrée ils nous disaient déjà « vous quoi ? ». Mais à la fin, il était cool.

L : Très bien. Maintenant pour terminer, j'aimerais que, tout comme tu as arrangé, Manuel, tes feuilles, que vous cherchez une sorte de carte avec les feuilles que vous avez, et si vous avez besoin d'une feuille avec un mot, nous pouvons toujours utiliser le matériel que Tere a apporté.

M : Ce que je voyais c'est qu'il manque ma « porte ».

L : Votre porte ? C'était quoi ?

M : Je ne m'en souviens pas, mais ce n'est pas là. (Rire).

L : Parce que, selon moi, j'ai apporté tout ce que j'ai trouvé.

M : Il y en avait une où on nous appelait tous... C'est exactement « la porte » avec laquelle...

T : Je me souviens que c'était ma « porte ».

L : Oui.

M : « Imaginez et continuez à imaginer », et c'est écrit par Laura. Le mien n'est pas là.

L : Non, c'est toi qui l'as écrit, n'est-ce pas, Tere ?

T : Oui ! C'est mon écriture, Manuel !

Moi : Ah !

L : Puis-je prendre une feuille d'ici ?

T : Oui, bien sûr.

M : Je vous dis, c'était la porte, je ne sais plus laquelle c'était, mais, oui...

L : Je dois l'avoir, mais je ne l'ai pas apportée. Eh bien, si vous voulez le mettre là, sur la feuille, « porte », et plus tard je vous dirai ce que c'est.

M : Allez, alors ! Je ne me souviens vraiment plus laquelle c'est...

T : Oh, comme c'est beau, est-ce que j'ai écrit ça ?

M: « Est-ce que je l'ai fait? », tu dis.

L : Oui ! Oui, ça aussi, tout à l'heure où tu l'as mentionné, Manuel, à propos de ce qu'Abraham te dit que vous êtes des « monstres », moi, bien sûr que je le crois ! Et je l'ai vu ! Vous êtes impressionnants !

M : Dans cette pièce je vous dis, c'est Maleny qui nous a donné toutes les danses, mais pour l'instant elle n'a pas pu parce qu'elle est à l'école. Mais on en a déjà inventé plusieurs. Les scènes sont les mêmes : il y a des personnages qui ne sont plus là mais d'autres personnes le font et nous les intégrons. « Toi, ici, fais ça », plus ou moins. Parce que, eh bien, chacun le représente différemment.

L : Bien sûr.

M : Mais c'est comme ça qu'il est marché. Et en très peu de temps, n'est-ce pas ?

T : Oui.

M : En fait, nous avons très peu de temps, maintenant. Mais ça va, petit à petit.

T : Je pense que tout cela est ce que nous avons appris. Et aussi d'autres personnes. Tu parlais de ce que nous pensions des gens avec qui nous n'avions pas travaillé. Et j'ai l'impression que nous avons aussi appris d'eux. Nous avons appris de chaque personne qui est arrivée en tant que communauté. Je me souviens... Je ne me souviens pas des noms de ces filles, mais j'ai vu que c'était difficile pour elles d'être en communauté. Et elles ne s'écoutaient pas les unes les autres. C'est là que je... je les regardais et puis je disais « l'importance de s'écouter ». Ce n'est pas critique, mais plutôt, c'était un exemple à suivre ou à ne pas suivre, et elles ne s'écoutaient pas. Alors, commentai-je à ce moment-là, « il est important pour moi d'écouter l'autre : ce dont il a besoin, ce qu'il peut faire, ce qu'il ne sait pas, ce qu'il veut. Et que l'autre m'écoute aussi ». A partir de cette occasion, j'ai commencé à analyser cela, l'importance de l'écoute. Leur travail est très cool ! Je ne me souviens pas à quel moment elles ont présenté quelque chose. C'était quelque chose que nous présentions et c'était super, leurs corps sont super, leurs mouvements sont très beaux, mais il n'y avait pas d'écoute. Et

à partir de là, il a attiré mon attention, ce qui est très important à écouter. Je pense, j'ai pu percevoir... Je pense que ce qu'il y avait en elles à ce moment-là, dans cette activité, c'était « qui pourrait mieux le faire ». C'était de la rivalité, c'était, « je peux le faire mieux », « non, moi, je le ferais mieux ». Je pense qu'il n'y avait pas de communauté dans ce travail avec elles. Et cela m'a beaucoup aidé ; j'ai appris de ça. Les filles travaillent très bien, mais il n'y avait pas ce « clic », cette coexistence, cette familiarité, il n'y avait pas ce sentiment de « je fais partie de toi et tu fais partie de moi ». Alors, je te dis, j'y ai pensé, « l'importance de l'écoute : je l'écoute et elle m'écoute ».

L : Bien sûr.

M : Nous avons aussi effectué un travail dans le colloque là-dessus. Nous marchions dans l'espace et... généralement, plusieurs d'entre nous regardaient vers le bas, donc un gros travail était fait pour regarder, pour "visualiser"... Soudain, quelqu'un nous a parlé et on a dû s'arrêter. Nous avons dû attendre pour voir qui nous parlerait. Parce que, [d'une autre manière], c'était très facile, « toi premier, toi deuxième, toi troisième », et c'est tout. Mais non, l'idée était de se regarder et de se sentir, de sentir qui fait déjà la pose pour parler. Et ce travail était très cool aussi. Nous avons beaucoup travaillé pour en arriver là, je vous le dis. Et toute la route que nous avons prise. C'était très chouette. Et justement, cela vient de votre travail. Il est résulté très cool. J'espère que vous pouvez le voir.

L : Ah ouais ! J'en ai hâte !

M : Et vous verrez là votre propre travail.

L : Je suis contente que vous l'ayez trouvé utile.

M : Oui, beaucoup ! Si vous arrivez à le voir, votre travail y est incarné.

L : Quel plaisir ! Hé, Manuel, ta porte n'avait-elle pas à voir avec ça, avec « être une boîte de curiosités » ?

M : Hmm... Je ne m'en souviens pas.

T : Oui, n'est-ce pas ?

M : C'est qu'on a écrit cette porte... Je ne m'en souviens pas bien.

L : Je l'ai, je te le dirai plus tard pour qu'on n'ait aucun doute.

M : Il y avait des photos de la porte, n'est-ce pas ?

L : Oui, j'ai tout le matériel là-bas.

M : Je ne me souviens pas de grand-chose, mais je me souviens que c'était bleu...

L : Tous vos travaux sont sur le blog. [Je leur montre le blog sur son portable].

L : Voici la vidéo-danse des mains, tu te souviens, Tere ?

T : Oh, c'était très beau !

M : Et là tu en faisais aussi une vidéo, non ? Dans l'eau, quand tu as dit « regarde à quoi ça ressemble dans l'eau ».

T : Oui, j'étais en train d'en faire une. Je le faisais moi-même. Et un chien est venu, m'a aboyé dessus et s'est couché prêt de moi.

M : C'est qu'on est allé se perdre sur les plages d'Oaxaca.

L : C'est bon ! Alors, y a-t-il quelque chose que vous voudriez ajouter ?

T : Eh bien, ce serait formidable de travailler à nouveau sur ce projet. On pourrait trouver plus de choses. Je pense que ça n'aurait pas de fin. La seule chose que je veux ajouter, c'est que, merci beaucoup d'avoir osé travailler tout ça avec nous ; pour te « lancer » avec nous. Merci de nous avoir appris beaucoup de choses qui nous ont marqués ; ils m'ont laissé une trace. Regarde à quel point que, maintenant, j'ai enregistré environ quatre ou cinq vidéos, à partir de ce que j'ai travaillé ici. Eh bien, que tu reviennes, que tu l'enseignes à nouveau, pareil... ou je ne sais pas, quelque chose, seulement tu le sais.

L : Nous allons inventer quelque chose.

T : Quelque chose doit surgir de tout cela.

L : Merci beaucoup Tere. Manuel, avez-vous quelque chose à ajouter ?

M : Moi, rien de plus que vous avez ouvert beaucoup de « petites portes » en moi. J'ai

découvert beaucoup de choses sur moi avec tout votre travail. J'espère que cela se passe très bien pour vous, que vous le réalisez très bien, qu'il vous sert bien. Et cela nous a beaucoup servi, vraiment. J'espère que vous verrez le travail qui a été accompli avec votre enseignement ; parce que c'était un vrai enseignement. Et j'ai découvert beaucoup, beaucoup de choses sur moi-même.

L : Merci beaucoup, Manuel. Merci beaucoup.

4. Entretien avec Arlette Vázquez Vega

25 avril 2020.

Échanges par appel vidéo.

Laura : Hé, salut Arlette.

Arlette : Salut Lau.

L : Comment vas-tu ?

A : Bien.

L : Bien, c'est bon de te voir.

A : Oui, cela fait longtemps que nous ne nous sommes pas vus.

L : Oui, comment vas-tu ? [Interférence].

A : Eh bien, tu sais, enfermée ici.

L : Oui, bien oui, pendant un petit moment.

A : Eh bien, oui. Et toi, comment vas-tu ?

L : Bien, bien, bien, aussi ; j'en ai profité pour faire d'autres choses aussi.

A : Oui, exactement, ce que vous ne pouvez pas faire normalement.

L : Oui, oui. Hé, donne-moi une seconde, excuse-moi.

R : Oui.

L : Ouais. Hé, tu es sur ton ordinateur, non ?

A : Oui.

L : Ah, c'est juste que, eh bien. Ce que je propose pour l'entretien, c'est qu'en ce moment je te montre, quelques, quelques papiers de ce que tu as fait, je veux dire, de tes textes que tu as fait pendant l'atelier. Parce que ça fait longtemps, donc il y a beaucoup de choses à se rappeler. Et aussi dans, dans le blog, il y a aussi plusieurs choses, donc je vais te les montrer

tout de suite. Eh, et sur la base de ça, on peut commenter certains points, c'est bon ?

R : Eh bien, si tu veux, je peux le regarder par le téléphone. [Interférence].

L : Donc, si tu veux, je t'enverrai par téléphone les photos que j'ai prises du, de tes écrits.

A : OK.

L : Voici le blog, aussi, je t'enverrai le lien.

A : Oui... Je veux dire, vas-tu me dire quand je dois les voir, ou est-ce que je les vois déjà ?

L : Eh, j'aimerais que tu les aies à portée de main. Même si nous sommes en train de discuter, si tu as besoin de revoir quelque chose, si quelque chose te rappelle quelque exercice et que tu ne l'as pas très présent, tu peux toujours le consulter.

A : OK, parce que par exemple, il y a des choses dont je ne me suis pas souvenue ; je veux dire, je me suis plus ou moins souvenue de la première, mais par exemple, cette histoire de « trajectoire », je ne m'en suis pas souvenue.

L : Bien sûr.

A : OK.

L : D'accord.

A : Alors je vais l'avoir juste ici.

L : Ok, bien, tout d'abord, tout d'abord, merci beaucoup d'avoir accepté...

A : Non, au contraire.

L : ...l'entretien, et de l'avoir fait à travers ce, à travers ce média « alterno »... Et, j'aimerais d'abord que tu, que tu te présentes. Eh bien non, d'abord je vais, je vais vous dire : je vais retranscrire cet entretien, et eh, et une fois qu'elle sera retranscrite je te l'enverrai pour que tu puisses me donner ton approbation, et ensuite je pourrai l'utiliser. Ce sera pour mes recherches.

A : OK.

L : D'accord. S'il y a quelque chose que tu ne veux pas enregistrer, je mettrai l'enregistrement en pause et, quand tu me le diras...

A : Oui, d'accord

L : Ça va ? Donc, pour commencer, maintenant oui, j'aimerais que tu te présentes brièvement, s'il te plaît, que fais-tu normalement dans ta vie quotidienne ? Que fais-tu dans la vie ?

R : D'accord. Alors, je m'appelle Arlette Valeria Vázquez Vega, j'ai 27 ans, je suis née le 19 août. Un jour normal [interférence] ; enfin, normalement, avant d'être mise en quarantaine, j'avais un travail, et bon, j'aimais aller au travail. Je me levais à 7 heures ; j'arrivais au travail à 9 heures, et j'y restais jusqu'à 19 heures. Les lundis et mercredis, de 6 à 7 heures du matin, j'allais aux cours de natation, et le samedi, j'allais aux cours de danse contemporaine ; c'est ce que je faisais avant la quarantaine.

L : Ouais.

A : En gros.

L : Et quel est votre travail ?

A : Eh bien, c'était une agence de publicité, dans le domaine du marketing numérique.

L : Ouais, bien. Euh, tu mentionnes que tu pratiques [interférence], que tu pratiquais la natation et la danse contemporaine, y a-t-il une autre activité physique que tu pratiques ou que tu as pratiquée à un moment donné ?

A : Oui, oui, oui, oui, en fait, juste quand j'étais dans l'atelier avec toi, eh, bien, à cette époque j'étais encore à l'université, et, je faisais mon diplôme, et là tout...j'allais à des cours de danse contemporaine aussi. Je suis allé plus de jours, et le samedi, je veux dire, le dimanche, en quittant ton atelier, comme j'étais près de C.U., je suis allé faire de l'escalade ; deux fois par semaine, je faisais de l'escalade, mais ensuite, à cause du travail et ainsi de suite, je n'avais pas le temps. Et donc, j'aime beaucoup l'escalade, je veux dire, j'aime cette adrénaline, ou comme le sentiment que, que vous sentez que vous ne pouvez pas aller plus loin, mais vous

pouvez toujours aller plus loin ou, ou comme se mettre au défi, ce continu de, je veux dire oui, comme toujours chercher la route la plus difficile ou se mettre au défi, et aussi avant ça, quand j'étais au lycée, je me suis entraîné au Taekwondo, et, et ça, et le basket-ball.

L : Ok. Très bien.

A : Ce sont les activités.

L : Merci. Euh, pourquoi t'es-tu intéressée à l'atelier de danse et écriture ?

A : Ah, parce que, j'ai pris des cours de danse contemporaine et j'ai vraiment aimé ça, je veux dire que je n'ai jamais vraiment fait de danse, mais je ne sais pas pourquoi j'avais le souhaite de la danse contemporaine, et quand je l'ai pratiquée, dès le premier cours j'ai ressenti, eh bien, une énergie vraiment cool ; j'ai senti que je pouvais me connecter avec moi-même, et je n'avais pas trouvé ça. Alors j'ai dit, « je suis d'ici ». Je veux dire, j'ai aimé ça et j'ai voulu continuer avec ça. Et puis quand Fer Jaz, elle... elle a publié, je l'ai rencontrée à l'école, à l'université, dans des cours de [danse] contemporaine... et elle a publié sur son Facebook à propos de ton atelier, et bien, j'ai vraiment aimé l'idée parce que, j'ai aussi aimé le, j'aime, ou oui, bon, je m'intéresse au truc de l'écriture. Maintenant j'ai un peu abandonné, mais j'aime, n'est-ce pas, lire et tout ça, et j'ai dit « ah, on y va ! ». J'avais déjà participé à un atelier appelé « Création littéraire » et je me suis dit, « hé, c'est vraiment cool de pouvoir mélanger les deux choses ». Et ça a attiré mon attention. Et aussi quand j'ai commencé à y aller, j'ai aimé les exercices des « déclencheurs créatifs ». Parce que je vous dis, bon, je ne sais pas, parfois je suis cette personne qui laisse de côté ce que j'aime et qui le reprend ensuite, ou quelque chose comme ça, mais, par exemple dans mes cours de portugais, parfois, bien que je ne le fasse pas volontairement, ils me font reprendre parce qu'ils me font écrire des histoires, ou, ou participer à des concours ou quelque chose comme ça, et bien, peut-être, pas si volontairement, je le reprends quand j'écris, mais je pense que c'est quelque chose que j'aimais beaucoup faire quand j'étais au collège, et à partir de là, j'ai en quelque sorte, eh bien, j'ai gardé ce goût pour ça. Et je me suis dit, « ah, bien, quoi de mieux que de réunir ces deux choses qui attirent mon attention ! ». Et c'est pourquoi.

L : OK. Et, bien, tu as mentionné que, que tu étais intéressée par ces deux parties, d'accord, dans le mouvement et l'écriture ; mais quelles attentes avais-tu quand l'atelier a

commencé, et lesquelles ont été satisfaites et lesquelles n'ont pas été satisfaites.

A : En ce qui concerne les attentes que j'avais définies, il n'y en avait pas, je veux dire, j'attendais, en quelque sorte, de voir ce que j'allais trouver, et je n'avais pas en tête « je vais choisir telle ou telle chose ». Peut-être que j'ai eu soudainement un peu peur, parce que je me suis dit, « oh, et s' ils me demandent d'écrire quelque chose ? » et qu'à ce moment-là je n'arrive pas à penser à quoi que ce soit, ou que je fais un blanc, parce que parfois ça m'arrive, quand je veux écrire quelque chose je ne pense pas à quelque chose rapidement, et ça me prend beaucoup de temps pour trouver quelque chose. Mais bon, je veux dire, au contraire, je n'avais pas quelque chose de fixe, que je me suis dit « je m'attends à ça », mais en fait, j'ai aimé ce que j'ai trouvé. Et, eh bien, c'est comme ça que ça s'est passé.

L : OK, et quelles découvertes as-tu faites ? As-tu découvert quelque chose sur toi-même, sur ton propre processus créatif, sur un aspect quelconque de celui-ci ?

A : Oui, je pense, tu sais, parce que, comme cette partie d'être plus expressive, et pas seulement sur le papier, ou en mouvement, je veux dire, oui j'ai, aussi le papier et en mouvement... [Interférence], et en mouvement. Mais aussi comme, comme me laisser aller plus. Parfois, j'ai l'impression d'être très hermétique, ou, que c'est difficile pour moi, peut-être, au début, d'être ouverte avec d'autres personnes, non ? Et peut-être qu'à ce moment-là, j'étais comme, dans un état d'esprit très, très élevé, très heureuse, très, comme ça, comme ça, comme laisser les choses arriver et ne pas s'inquiéter autant de « oh, ça », je veux dire, je ne sais pas, comme mettre une barrière imaginaire, ou des choses comme ça. Eh, peut-être que c'était ça, et aussi, je veux dire, dans mon état d'esprit je me sentais plus heureuse, je veux dire, comme, j'étais dans ce projet, et je me sentais partie prenante, et les expériences que je vivais, et comment ma créativité se développait. Eh bien, j'ai, je veux dire, j'ai eu ces constatations, pour dire que, eh bien oui, que, que ma créativité était déclenchée plus ; que je me sentais comme une personne heureuse à ce moment-là. Je veux dire, eh bien, comme, oui, heureuse pour ce projet. Eh, je ne sais pas, que je faisais quelque chose, je veux dire avec ma personne ou avec mon intellect pour ainsi dire : cette satisfaction que vous savez, que vous faites quelque chose que vous aimez et, et vous l'appréciez.

L : Ouais.

R : Et aussi d'oser explorer des choses sur moi-même davantage. Par exemple, je me

souviens de l'exercice où tu as joué une chanson, et tu as dit « ah, bien, écris tout ce qui te vient à l'esprit », n'est-ce pas ? Puis j'ai dit « oui, bien, pas plus, comme ça ». Bien, oui, n'est-ce pas ? [Il fallait] ne pas s'inhiber et se laisser aller. C'est aussi une sorte de découverte que je peux trouver.

L : Ok. Euh, tu te souviens du travail ? Eh bien, est-ce que tu te souviens que je vous ai dit qu'il y aurait deux types de travail : un individuel et un collectif ? Et en fait, les exercices, certains étaient faits par vous-mêmes, ou seuls, et il y en avait d'autres dans lesquels vous deviez vous intégrer avec d'autres collègues. Quelle a été ton expérience dans ce va-et-vient entre l'individuel et le collectif ?

A : Ah, eh bien, j'étais de plus en plus surprise parce que, même si chacun avait quelque chose dans sa tête, dans ses expériences, oui, dans sa vie, dans sa trajectoire, eh bien, à la fin, quand on a mis tout ça ensemble, c'était très gratifiant et très satisfaisant et enrichissant, parce que peut-être... Je me souviens d'un exercice, un des premiers exercices, je ne me souviens plus, je crois que ce jour-là c'était l'exercice de « porte ». Ah, non ! C'était celui où on écrivait quelque chose quand on entendait la musique et après on écrivait tous ensemble.

L : Oui.

A : J'ai réalisé que, d'une certaine manière, nous étions tous liés. Dans une certaine partie de ce que nous avons écrit, j'ai trouvé des similitudes. Peut-être pas écrit avec les mêmes mots, mais je sentais qu'il y avait une certaine connexion. Ou quand nous l'avons parcouru et avons pris des fragments ou des idées des filles avec lesquelles j'étais dans l'équipe et des miennes. Donc, finalement, ce qui est sorti, j'ai senti que c'était un message que chacune voulait donner et que, même une d'entre elles a dit cette partie, cette partie s'intégrait aussi dans mon discours. Et donc [interférence] ben oui, mutuel, quelque chose de mutuel. Et ça m'a enrichi... Quand j'ai regardé les mouvements de mes camarades de l'atelier, et, je disais, « wow, ce mouvement est trop cool ! » ; ou, ça va parfaitement avec, avec ce qu'elle veut dire, avec, peut-être le sentiment qu'elle veut montrer. Peut-être qu'à ce moment-là je n'ai pas dit, « oh, c'est la colère, c'est la rage, c'est la tristesse, c'est l'amour », mais j'ai senti que cela allait parfaitement avec ce que, eh bien oui, avec l'atmosphère, avec ce que, je ne sais pas, avec la musique, ou avec l'expression de son visage, ou que, peut-être même si les choses n'étaient pas planifiées, quand elles étaient des improvisations ; ou que nous avons une période, juste quelques minutes, une courte période de temps pour le faire, j'ai senti que c'était très

cool. J'ai été surprise que ça se soit passé et que ça se soit déroulé comme ça, de manière si naturelle et organique. Et pour moi, c'était enrichissant de voir mes collègues, ça m'a nourrie. Écouter leurs mots et comment elles étaient si, si sensibles, comme... oui, être capable de trouver ces mots que, que peut-être dans la vie de tous les jours, ou quand nous sommes pressées, avec « oh, le travail, avec ceci, avec cela », eh bien, que vous vous donnez la possibilité de penser à ces choses dans un tel détail, [parce que, normalement] vous ne vous donnez pas la chance d'avoir ce genre de pensées.

L : Bien sûr. Eh, et penses-tu que d'une certaine manière, cet espace dans l'atelier t'a aidé à y arriver ?

A : L'espace physique, ou comment ? ou l'atelier ?

L : L'atelier, l'atelier.

A : Oui, je pense que l'atelier a rendu cela possible, tu sais ? Parce que, je pense que nous avons tous ressenti une atmosphère dans laquelle nous nous sommes sentis libres de nous exprimer sans avoir peur de "oh, c'est juste que...", c'est-à-dire, oui, sans être embarrassés. Parce que vous savez que l'autre personne était tout aussi vulnérable, pour ainsi dire, que vous, et tout aussi sincère que vous. Et que, peut-être, cette peur a disparu parce que vous saviez que, eh bien, que nous étions connectés d'une certaine manière et qu'il n'y aurait pas de manque de respect, ou que tout le monde, je veux dire, peut-être qu'ils n'allaient pas vous comprendre à cent pour cent, ou quoi que ce soit, mais ils allaient essayer de, eh bien, de vous prêter attention et, eh bien, oui, de se connecter avec ce que vous essayiez de projeter.

L : Bien sûr.

A : Oh, eh bien, désolée, et je pense que tes instructions et ton approche ont également favorisé cette confiance. Je pense que la façon dont tu nous dirigeais, et bien, cela nous a fait acquérir précisément cette confiance ou, ce sentiment de, oui, de se sentir libre et d'être honnête avec les autres en tant que groupe.

L : Merci. Est-ce qu'il y avait un exercice qui avait plus de sens pour toi que les autres, ou dont tu te souviens comme étant plus significatif ?

A : Plus important que d'autres ? Peut-être, je ne sais pas, l'autobiographie : je n'étais pas

là cette fois-là, parce que j'ai été absente, je crois, du premier cours et du dernier, mais... j'ai dit " c'est si difficile ", je veux dire, à quel point une autobiographie est difficile. Mais j'ai essayé, en d'autres termes, je t'ai donné quelque chose, mais je ne l'avais pas écrit quand j'étais à l'atelier, je l'ai écrit à la maison. Mais je pensais "c'est si difficile". Si tu m'avais dit à l'époque "écris une autobiographie", j'aurais peut-être été très compliquée, parce que j'aurais pensé "qu'est-ce qui est important que je puisse écrire ici, c'est-à-dire quelles sont les choses qui me sont arrivées et que je peux mettre par écrit". Et honnêtement, ce que je t'ai donné, je l'avais déjà écrit, mais je pensais que c'était bon comme, je pensais que c'était bon comme autobiographie. Parce qu'en fait, après avoir fini de l'écrire, je me suis dit "oh, c'est comme mon reflet, c'est, je sens que c'est comme une autobiographie, même si ça ne dit pas mon nom ou quelque chose comme ça". Mais j'ai eu l'impression que c'était, en d'autres termes, qu'il ressemblait à une autobiographie, et que si je l'avais écrit dans l'atelier, j'aurais peut-être été en conflit à ce moment-là en me disant "oh, que dois-je écrire ? C'est difficile. Peut-être ça. Mais chaque exercice avait sa propre importance pour moi. Parce que chacun était différent, et c'était un nouveau défi, une manière différente de... un chemin différent. Et en chemin, il est intéressant de trouver tout ce que l'on trouve pour y arriver. Tant ceux qui étaient individuels que ceux qui étaient en équipe.

L : Et, par exemple, il y a eu un moment où nous nous sommes consacrés davantage à structurer les exercices que nous avons déjà qu'à en faire de nouveaux, parce que nous allions les présenter, n'est-ce pas ? Comment as-tu vécu cette partie de l'atelier et la présentation ?

A : Eh bien, j'ai aimé la partie sur les déclencheurs créatifs et ainsi de suite, mais aussi quand nous sommes arrivés à cette partie, je l'ai appréciée, parce que c'était comme si nous enfilions ensemble ce que nous avons déjà, comme « balle une, balle deux, balle trois », pour ainsi dire, et puis, comme, « qu'est-ce que je fais avec toutes ces petites balles que j'ai déjà faites », et comment je leur donne un ordre, et comment je leur donne, eh bien oui, cette structure pour qu'elles ressemblent à une, pour les unifier. Et, bien, c'était aussi intéressant, les répétitions que nous avons, et par exemple les contributions que tu donnais soudainement, que « oh, tu ferais mieux de finir par faire face à cette direction, ou, tu ferais mieux d'entrer de ce côté, ou nous ferions mieux de changer l'ordre : "elle d'abord et toi après" ». Ou aussi bien gérer la coexistence avec les camarades de classe, voir comment chaque personne se comportait parce que c'étaient des choses qui sont apparues spontanément, et puis elles devaient être résolues à ce moment-là. Parfois, cela pouvait se compliquer, nous

avons déjà fait quelque chose, ou établi quelque chose dans une séance, et la séance suivante il n'y avait plus cette personne ou ce groupe de personnes avec qui nous nous étions mis d'accord, et c'était « bien, cela n'a pas d'importance, donc maintenant nous devons avoir un plan "B" au cas où cette personne ne serait pas là », mais à la fin de la journée nous devons être préparés, n'est-ce pas ? Vous devez prévoir, et vous devez savoir comment agir si cela se produit sur le moment, et c'est bien aussi, j'aime ça aussi.

L : Et à propos de la danse et de l'écriture, c'est-à-dire du mouvement et de l'écriture, comment as-tu vécu cela, ce va-et-vient entre l'écriture et le mouvement ? Penses-tu que le fait d'avoir les deux activités dans l'atelier, c'est-à-dire la danse et l'écriture, a permis quelque chose qui n'aurait pas été possible avec une seule ?

A : Oui, je le pense, je pense que ce va-et-vient m'a en quelque sorte permis d'interagir, c'est-à-dire que j'allais à l'écriture et que je découvrais quelque chose, n'est-ce pas ? Comme si je pensais à quelque chose, une idée me venait et, comme si je m'y connectais quand j'étais dans le mouvement, et au contraire, quand j'étais dans le mouvement et qu'un sentiment m'envahissait, ou une phrase, ou quelque chose, alors j'allais sur le papier et je voulais transmettre ça. Alors, peut-être, je ne sais pas, si je danse ou quelque chose comme ça, je suis remplie de cette sorte d'euphorie, ou quelque chose comme ça, mais ça reste dans mon corps, et le mouvement, tout ça s'arrête juste là. Mais, en l'écrivant, cela m'a permis de le transférer sur une autre plateforme, pour ainsi dire, et peut-être, de le dire d'une autre manière, mais en fin de compte, c'était peut-être la même essence, mais avec l'autre plateforme, elle a acquis une signification différente parce que l'écriture m'a permis d'aller plus en profondeur, ou de m'étendre davantage, d'une manière écrite, et, bien, plus tangible d'une certaine manière, et, peut-être quand je l'ai lu, j'ai revécu ce moment que j'ai ressenti quand je dansais. Puis la musique a été décisive, c'est-à-dire, la danse et l'écriture, mais aussi ce que j'écoutais, était aussi un compagnon dans ce processus, et, bien, oui, j'aimais les vidéo-danses, par exemple, que, nous avons certaines phrases écrites et que j'avais dans ma tête très présente. La vérité est que je ne m'en souviens plus maintenant, mais à l'époque, j'ai été inspirée par ce que nous avons écrit pour la vidéo-danse, et par exemple par le fait que de quelque chose que nous avons écrit, quelque chose de différent pouvait émerger, qui n'était pas seulement de la danse et c'est tout, mais que la vidéo-danse impliquait aussi un peu plus de réflexion sur le cadre ou le mouvement de la caméra. Et puis si vous l'avez déjà écrit sur une autre plateforme, cela

vous permet de l'explorer d'une manière différente.

L : OK. Eh, et bien cela fait un an depuis que nous avons terminé l'atelier, et, y a-t-il eu une résonance dans ton expérience, dans ta vie cette année ? Une résonance de l'atelier ?

A : En fait, récemment, il n'y a pas si longtemps, je regardais les photos qu'Abraham prenait, qu'Abraham prenait de l'atelier, et ça m'a beaucoup émue, c'était, je veux dire, j'ai eu un sentiment comme « oh », comme une émotion, ou une envie de... un souvenir très agréable, de ce moment parce que, eh bien, j'ai vu les photos de mes collègues et moi-même, et j'ai dit « oh quoi ». À ce moment-là, j'ai même senti, comme si cela me rappelait l'énergie que nous avons ressentie dans ces danses collectives, dans les petits groupes, et j'ai dit « oh, à ce moment-là il y avait une *vibe* très cool ». C'était plein d'énergie, de, eh bien oui, de compagnie. Et j'ai aimé ça ; ça m'a fait me sentir bien, comme, me souvenir de ces, de ces états émotionnels qui, dont je me souviens, sont arrivés. Eh bien, ces vibrations qui se sont produites à ce moment-là, ça m'a fait me sentir très bien. Et aussi de penser que « oh, à ce moment-là, j'étais dans ce processus de découverte de moi-même », et donc, j'ai dit, « oh, bien, ce serait bien d'essayer de ne pas me perdre, d'essayer de garder cette connexion avec moi-même, avec qui je suis, ou quoi, avec ma partie créative qui j'ai aimé dans cet atelier ». Nous étions très connectés dans cet aspect. Et, et j'ai vu mes photos, par exemple, et j'ai dit, « oui, vous pouvez voir que je suis comme, dans un état très, "loufoque" ». Eh bien, oui, je veux dire, j'étais dans un autre état, n'est-ce pas ? Je veux dire, vous dansez et vous vous perdez et vous ne pensez pas à d'autres choses. Et j'ai aimé ça ; ça fait du bien d'avoir vécu ça.

L : Bien, si on était en personne, je t'aurais demandé de faire une sorte de carte avec les feuilles que je t'ai donné, genre, tu la placerais où, hein ? Je ne sais pas, par exemple le texte de, ce que tu as dit sur « la trajectoire », qui est le record de danse individuelle que vous avez fait ; où, c'est-à-dire, si tu devrais... Ou, ou l'autre... Voici votre « porte », n'est-ce pas ? Celui de « Je me regarde dans le miroir et je trouve quelque chose de nouveau à chaque fois ». Alors, je t'aurais demandé de donner un ordre, aux, aux feuilles, et, s'il en manquait une, un mot ou quelque chose qui représentait quelque chose d'important pour toi, de l'ajouter. Mais, je ne sais pas trop comment faire cela dans ce médium.

A: Voyons, une carte de... C'est-à-dire, lequel mettrais-je en premier et... ?

L : Oui, ou comment tu les placerais, c'est-à-dire si tu mettrais quelque chose au centre,

autour d'autres choses ; ou si, ou si tu ferais comme une ligne ; ou si tu en mettrais un en dessous et un autre au-dessus, selon comment c'était, ton expérience.

A : Voyons...

L : Oui, eh bien, il n'y a pas tout ce que nous avons fait, n'est-ce pas ? Il y a plus sur le blog, il y a plus de matériel, par exemple les microfictions ne sont pas là, la vidéo-danse n'est pas là, évidemment ; parce qu'elle a un autre support, non ? Mais, si tu en avais besoin, eh bien, je ne sais pas comment l'écrire là-bas, je ne sais pas...

A : Peut-être, je ne sais pas si ma ligne était chronologique, ou, parce que tout cela faisait partie de qui j'étais. Eh bien, je veux dire tout ce que j'ai écrit. Mais oui, nous changeons avec le temps et à chaque séance que chacun de nous trouvait quelque chose de nouveau en individuel et collectivement. Mais je ne suis pas sûre que ça aurait eu un ordre linéaire. Mais, par exemple, celui que je lis sur « à ce stade du processus, je me sens plus complète avec moi-même ; plus légère, grâce aux exercices, j'ai un peu atténué cette raideur ». Eh bien, c'est en violet.

L : Oui.

A : Peut-être que je mettrais ça à la fin, parce que oui ça a été quelque chose que j'ai découvert... ou ce message m'est parvenu peut-être après plusieurs séances. Eh bien, c'est peut-être ce que j'ai essayé de dire au début [à propos de] les découvertes. Ce que j'exprime ici avec la « raideur », c'est la question de l'hermétisme dont je t'ai parlé. Et que tout ne doit pas être ainsi, « ou un sourire ou une larme ». Eh bien, je ne suis pas si sûre, mais je pense que je ne le mettrais pas dans un ordre linéaire. Peut-être que c'était quelque chose de plus circulaire, parce que tout a la même hiérarchie pour moi, parce que tout fait partie de qui je suis ; et de, de ce que je trouve en moi, ou de ce que je trouve à l'extérieur et que je veux, eh bien, montrer et ça en même temps... c'est-à-dire, comme un cycle de ce que je reçois, et ce que je projette, et puis ce qui me revient de l'extérieur et que, avec la danse ou avec l'écriture, ça ressort ; ou des perceptions que j'ai de l'environnement, ou alors, qui me nourrissent ou qui m'inspirent, et qui plus tard, eh bien, à travers ça, resurgissent.

L : Ouais. On verra... et si je le mets dans un cercle, je le prends en photo et tu me dis si ça va comme ça ?

A : Ah oui.

L : Il y en a un qui se répète, qui ressemble en fait au premier paragraphe, n'est-ce pas ? D'après le long texte que tu m'as dit.

A : Oh oui. C'est ça, tu sais ? Je pense que c'est, je pense que c'est le petit fragment que je disais dans les danses des autres, n'est-ce pas ?

L : Oui, exactement, oui c'était ça. Voyons, je vais prendre la photo. Peut-être quelque chose comme ça, comme celui que je t'ai envoyé ?

A : Je ne le vois tout simplement pas.

L : Oh non, je te l'ai envoyé par le « whats ».

A : Ah, ouais, ouais, ouais. Pardon... Oui.

L : Ou mettrais-tu quelque chose...

A : Même moi, je ne suis pas si sûre de...

L : Oui...

A : La [feuille qui dit] « je me regarde dans le miroir et je trouve quelque chose de nouveau à chaque fois » ça a été ma « porte », me semble-t-il.

L : Oui.

A : Je pense que ce serait l'ordre précis, c'est-à-dire parce que je ne pourrais pas donner une hiérarchie en tant que telle à quelque chose.

L : Mettrais-tu quelque chose au centre, ou pas ?

A : Peut-être que je mettrais « ma porte » au centre, parce que c'était le point de départ qui a tout déclenché, non ? En tant que telle « la porte ». Et de là, eh bien, tout le reste est né, c'est-à-dire que c'est là que le voyage a commencé.

L : Ouais. Et, aurais-tu besoin d'ajouter un mot, quelque chose ?

A : Un mot ?

L : Ou une phrase ou un exercice qui n'est pas là ? Je veux dire, juste mentionner quelque chose qui n'est pas ici.

A : Eh bien, je ne pense pas, plutôt je lisais le texte de mon autobiographie en ce moment et ça dit « Je suis la *fauve* d'un lion », ou quelque chose comme ça. Et je me souviens que je voulais écrire « la *fureur* d'un lion », mais, mais comme un mot que j'ai raté, eh bien non, je ne pense pas. En d'autres termes, j'ai en quelque sorte écrit ce que je pensais ou ressentais à ce moment-là.

L : D'accord. Voyons... je les ai remis. J'ai changé l'ordre.

A : Je pense que je préfère cet ordre.

L : D'accord.

R : Et précisément celle-ci, celle à la fin en dessous de « à ce stade du processus ». J'aime que ce soit en dessous, parce que bon, finalement, c'était comme ma perception finale, et bon, j'aime que ce soit là.

L : D'accord. Très bien. Voilà !

A : Peut-être que je mettrais celle avec l'autobiographie sur le côté gauche, et sur le côté droit celle avec les lettres bleues.

L : A droite « la trajectoire » ? De la gauche, l'autobiographie.

A : J'ai l'impression que ça va mieux avec la chronologie.

L : D'accord... Quelque chose comme ça ?

R : Oui, je lui donnerais cet ordre, c'est bon. Oui je suis d'accord.

L : Bon ! Donc, euh, y a-t-il autre chose que tu voudrais ajouter à propos de ton expérience à l'atelier ?

A : Eh bien, c'était enrichissant, c'était gratifiant. J'ai aimé les connaître, c'est-à-dire l'espace, ou bien, l'appel à l'atelier, comme si c'était propice pour rencontrer des gens

qui ont peut-être des soucis de vouloir exprimer, de vouloir dire ; de, comme en quelque sorte connecté. Car, en dehors des ateliers, il est parfois difficile, ou du moins il m'est difficile de trouver des personnes avec qui... ce n'est pas que je ne sois pas si antisocial et ainsi de suite, mais bon, oui, non, pas avec tout le monde, il y a un tel lien qu'on se sent en confiance pour s'exprimer et s'ouvrir complètement et, eh bien, c'était agréable de pouvoir rencontrer des gens comme ça, et, et que tous ces gens étaient également disposés à faire la même chose, n'est-ce pas ? Et partager.

L : Bien sûr.

A : Et ça, ben c'était, c'était quelque chose qui m'a aidé à me construire ou à me découvrir à travers les exercices, et parfois ça, ben, une partie de ce que je te disais tout à l'heure : je sais, c'est facile de se déconnecter de soi-même. Et qu'avec ça, avec cet atelier c'était un, ben c'était un moment idéal pour essayer de se connaître soi-même. Et pour ça je l'apprécie.

L : Ah ouais. Eh bien, merci beaucoup Arlette, merci beaucoup d'avoir accepté et d'avoir partagé tes expériences avec moi !

A : Non, au contraire. Eh bien merci pour l'expérience.

L : Eh bien, euh, c'est tout pour ma part ; euh, je te le dis, ça va me prendre un moment pour le transcrire, mais dès que je l'ai, je te l'envoie. Puis-je te l'envoyer par courrier ?

R : Comme c'est facile pour toi : si tu veux par watts, ou si tu veux, je t'écris mon email, ou, je te l'envoie ici ?

L : Oui s'il te plait.

A : Eh bien, alors par courrier. Je te l'envoie.

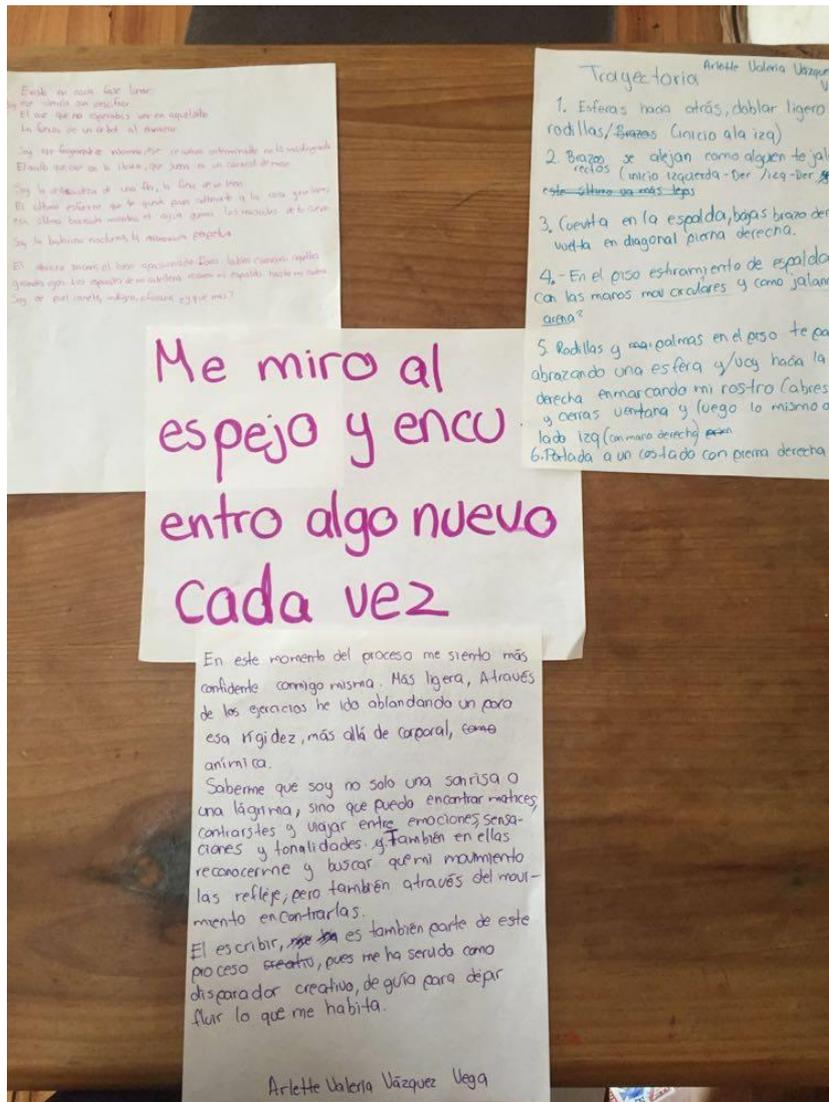
L : D'accord, merci Arlette. Et puis nous y sommes en contact.

A : Ah, oui.

L : Prend soin de toi.

A : Bye.

L : Bye.



Carte construite par Arlette lors de l'entretien. Fichier personnel.

5. Entretien avec Itzel Martínez Buendía

9 juin 2020.

Échanges par appel vidéo.

Laura : Merci beaucoup d'avoir accepté cet entretien insolite.

Itzel : Non, merci de m'avoir invité.

L : Eh bien, je voulais savoir si tu avais l'occasion de revoir ce que je t'ai envoyé à propos des photos et du blog.

I : Oui, je suis allé sur le blog et j'ai vu les photos.

Laura : Oh, parfait. Oui, car cela fait plus d'un an que nous avons eu l'atelier et je pense que c'était important de nous rafraîchir un peu la mémoire.

I : Oui, oui, en fait oui.

L : Eh bien, euh, laisses-moi te dire, cette interview fait toujours partie de mon enquête ; une fois que je l'aurai terminé, je le transcris et je t'envoierai la transcription afin que tu puisses lui donner ton approbation ; de même s'il y a quelque chose que tu veux modifier ou que tu veux compléter à ce moment-là, c'est toujours possible.

I : Oui.

L : C'est qu'il a été un peu coupé, l'appel, mais c'est bon là.

I : Oui je t'entends.

L : Donc pour commencer... eh bien, et aussi te dire que si à un moment de l'interview tu veux que j'enlève l'enregistrement, c'est-à-dire, si tu dis quelque chose que tu ne veux pas que j'enregistre, je peux le faire aussi.

I : Oui, ça va.

L : Alors, pour commencer, peux-tu te présenter ? Que fais-tu ? Que fais-tu dans ta vie quotidienne ? Ou, que faisais-tu de ta vie quotidienne avant la quarantaine ? (Rires tous les deux).

I : Ça, ok, je me présente. Mon âge aussi ?

L : Tout ce que tu aimes, oui.

I : Bonjour, je m'appelle Itzel Martínez Buendía et bien, je suis... « j'étais » étudiante en psychologie (rires). Euh... je termine mes études, j'ai encore besoin d'obtenir mon diplôme et... J'aime travailler avec des personnes handicapées. J'aime, j'aime la psychologie de l'éducation. Eh bien, je me consacre un peu aux arts aussi, comme la musique, je joue de la batterie. Je me consacre aussi à la peinture et aux tatouages, c'est ce que je faisais avant la quarantaine ; et ceci, et quoi d'autre ? Eh bien, j'étais aussi dans un atelier de langue des signes, et c'est ce que j'ai fait aussi.

L : Merci. Eh, comment as-tu découvert l'atelier de danse et écriture et pourquoi as-tu décidé d'y entrer ?

I : Je l'ai découvert parce que j'ai une amie sur Facebook qui a partagé l'image, et elle semble aussi avoir étudié la danse ; puis je l'ai lu, comme l'appel, et j'étais juste dans le processus dans lequel j'avais un peu de temps libre ; et je voulais aussi, comme... Il y avait toujours l'épine de vouloir essayer d'entrer dans la danse d'une manière ou d'une autre, mais je n'y étais jamais parvenu en raison de circonstances différentes... le temps... enfin parfois aussi les frais des ateliers parce qu'ils n'étaient pas dans la façon dont... envisagés à l'époque ; alors quand j'ai vu que c'était gratuit, j'ai aussi dit, « ah, eh bien ouais » (rires). Et d'ailleurs, j'ai toujours aimé écrire, donc c'était aussi une très bonne accroche là-bas. Et quand je l'ai vu, c'est quand j'ai cherché où se trouvait le Foro Elefante. Je n'avais jamais été dans ces endroits,

et voilà.

L : Quelles attentes avais-tu de l'atelier lorsque tu as décidé d'y entrer ?

I : La vérité, j'étais très ouverte à quoi que ce soit. Je veux dire, comme si j'étais très ouverte à... J'avais une idée que je voulais peut-être expérimenter avec mon corps, mes mouvements et ainsi de suite, parce que ça a toujours été comme un... comme un domaine à découvrir pour moi ; comme ma corporalité, mes mouvements, donc je voulais explorer juste cette partie comme... à quoi ressemblait mon corps, mes mouvements et ainsi de suite, en danse, n'est-ce pas ? Mais j'étais très ouverte à ce qui se passait ; parce que j'ai généralement confiance que, ben, les gens qui proposent un truc comme ça, parfois c'est tellement risqué qu'on dirait qu'ils ont des idées très, euh... fondées, et ben oui, oui je crois à l'indépendance des projets aussi.

L : Et avais-tu pratiqué une quelconque danse ou une quelconque activité physique auparavant ?

I : Oui, au lycée j'y suis allée, je faisais de la gymnastique. Mais c'était quand même très léger, c'était comme un cours par semaine ; et j'ai beaucoup aimé parce que juste au moment où je faisais de l'exercice, je me sentais active, comme si je pouvais faire plus de choses. Ça, et puis j'étais, seulement pendant environ un mois, je suis allée à des cours avec une amie qui pratique la danse aérienne, et je suis allée à quelques cours avec elle mais, bon, rien de plus.

L : Et déjà à l'intérieur de l'atelier, comment as-tu vécu cela, dans cette exploration qui t'intéressait du corps, de ton mouvement ? Comment as-tu vécu cette expérience ?

I : Oui, la vérité, il était quelque chose de très gentil, et de très intéressant parce que je commençais tout juste l'atelier en langue des signes à ce moment-là. Alors, je découvrais juste que l'espace, euh... par exemple la langue des signes, parce que le mouvement qu'on fait du signe est très important, et aussi l'expression que l'on veut... l'expression et l'émotion aussi, que tu veux partager... Donc j'étais juste comme avec cette idée très fraîche aussi de, de, eh bien non, il n'était pas nécessaire de parler par la voix pour pouvoir communiquer quelque chose, n'est-ce pas ? Donc, juste être dans la séance, eh bien, comme [interférence] et comme [interférence] du corps c'était pour communiquer et aussi, euh, pour recevoir le message des autres, non ? Qu'ils étaient présents. Comme être très consciente de leurs mouvements, des

espaces qu'ils vous ont donnés pour que vous puissiez aussi bouger. Donc, j'ai l'impression que c'était une expérience très, très enrichissante pour moi à ce moment-là, surtout. Que j'étais aussi dans une transition de ma vie, comme vouloir expérimenter d'autres choses [interférences] dans d'autres espaces. Et, eh oui, ça m'a beaucoup encouragée de pouvoir aussi rencontrer les, les gens ; aux femmes aussi qui allaient ; aux quelques hommes aussi qui y allaient ; ça, et, et ouais c'était comme très, très agréable.

L : Eh bien, tu as dit que tu explorais cette partie de la communication sans passer par le mot ? Comment était-ce quand, quand tu as dû passer par le mot ? Je veux dire, les moments de l'écriture en particulier ? Comment as-tu vécu cela, euh, disons ce va-et-vient entre, entre la communication à partir du mouvement, ce qui est quelque chose comme plus... peut-être plus intuitif, évidemment plus cinétique ? Et les autres moments où, où nous sommes passées, par l'écriture et par les mots ? Comment as-tu vécu ça ?

I : Je pense, je pense que c'était très complémentaire, parce que j'ai aussi l'impression que, par exemple quand j'écrivais, bon, ça avait aussi un certain rythme, non ? Ou... il a dû y avoir certains mouvements en écrivant, hein ; aussi lors de l'écriture, des espaces ou des silences sont nécessaires, n'est-ce pas ? Pour que vous puissiez écrire. Donc j'ai l'impression que c'était aussi quelque chose de très complémentaire ; comme quoi, oui c'était le mouvement du corps, dans son ensemble, mais c'était aussi le mouvement, eh bien, de la main. Comme le rythme aussi de, de comment continuer ces mouvements corporels ou physiques de tout le corps, et du coup comment le synthétiser en quelques mots, non ? Et c'était aussi quelque chose que je n'avais pas fait, parce que je n'y avais pas pensé jusque-là, n'est-ce pas ? Et que, bien sûr, nous pouvons aussi interpréter nos propres mouvements ; ceci, et mettre quelques mots dessus, n'est-ce pas ? Je veux dire, non, il y avait un exercice, par exemple, pour décrire plus ou moins ce qu'on allait faire, non ? Dans, « au début on va à... », (c'était quand l'équipe ?), « au début on va faire de tels mouvements... » Mais, mais en général, bon, c'était comme synthétiser, ou, ou nommer des mouvements avec des émotions qu'on apportait aussi, ou avec celles qu'on voulait, comme des émotions qu'on voulait exprimer. Donc, je pense que la danse et l'écriture étaient quelque chose de très complémentaire, car vous vous y concentriez et, et cela me semblait aussi quelque chose de très, très nutritif.

L : Merci. Et, eh bien, toi, tu me parlais de la période de ta vie où tu étais... tu explorais cette partie de, de la langue des signes, et que tu étais intéressée par la façon de tester

[l'interférence]. Y a-t-il eu des découvertes que tu as eues pendant l'atelier, qui l'espace de l'atelier avait permis ?

I : Oui, je pense juste que, lié à la langue des signes, n'est-ce pas ? Comme, oh, eh bien, comme, je ne l'ai pas pleinement réalisé, mais cela m'a permis de réaliser que, eh bien, que les mouvements, le corporel ou gestuel ou physique ; ou même dans l'interaction avec d'autres personnes, ont également communiqué quelque chose ; et que l'utilisation de l'espace est également très importante, n'est-ce pas ? Parce que parfois, par exemple en langue des signes, eh bien, c'est juste être comme, eh bien, face à face, et comme, être face à face avec la personne à qui vous parlez ; ça, mais quand même, tu as besoin d'un champ visuel pour que tu puisses expliquer plus ou moins, par exemple, ce qu'on sait comme dessous, dessus, d'un côté, de l'autre, profondeur, tout ça. Et dans, dans la partie de la danse c'était quelque chose comme ça mais comme s'étendre davantage, alors oui comme avec toutes tes extensions, c'était quelque chose comme, comme tu indiquais où tu étais, tu indiquais où, où tu voulais bouger aussi, et aussi essayer de comprendre où l'autre personne allait se déplacer, pour ne pas entrer en collision, par exemple, non ? Comme, te permettre, et leur permettre de leur donner les espaces nécessaires. Et juste pour moi, c'était comme très, comme très symbolique [interférence]. Aussi [interférence] ben parfois un silence, ben, pour moi c'était même inconfortable car je n'ai jamais autant parlé dans mes cercles, alors, pour moi le silence parfois même causait un peu d'angoisse, non ? Genre, « je dois dire quelque chose », ou quelque chose comme ça ; mais juste alors non, je veux dire, les silences et les espaces sont aussi nécessaires ; et c'est aussi ce qui donne du sens aux autres mouvements qui arrivent ou à ceux qui sont déjà passés, n'est-ce pas ? Alors je sens que, que, c'était comme ça aussi, comme une expérience pour moi. Et aussi, eh bien, reconnaître que les mouvements que j'ai faits, eh bien, malgré le fait que je n'avais aucune expérience préalable comme, comme théorique, comme technique, eh bien, j'ai senti que je ressentais les mouvements que j'essayais de communiquer. Donc, eh bien, reconnaître aussi la valeur de mes propres mouvements, et, et cela m'a aussi beaucoup apporté en observant les autres personnes qui étaient, comme si elles bougeaient et transmettaient vraiment aussi quelque chose, que sûrement elles le ressentaient aussi. Donc, en interprétant aussi leurs mouvements, tout ça, je sens que, bon, ça m'a beaucoup aidé à valoriser aussi, à la fois les mouvements, et l'effort des autres, et l'envie de partager aussi ; ce qu'ils voulaient communiquer, ainsi que valoriser mes propres mouvements.

L : Et dans cette interaction avec « les autres », parce qu'on avait encore des moments de, de travail individuel, et on avait des moments de travail, excuses-moi, des moments de travail collectif... Pourrais-tu approfondir un peu ton expérience du contact avec « l'autre » ? Et, en contraste avec ton expérience pendant les moments de travail plus individuel ? Peut-être si tu te souviens d'un exercice qui peut l'illustrer ?

I : Eh bien, je me souviens beaucoup de la vidéo. Dans la vidéo, il était très, très drôle, parce que, eh bien, je n'avais jamais fait une vidéo comme celle-ci ; mais aussi, euh, c'était comme « on ne sait pas quoi faire... eh bien, voyons ce qui sort », n'est-ce pas ? C'était comme beaucoup de créativité. Et, évidemment, si je l'avais fait seule, quelque chose de très différent serait sorti. Et, j'ai travaillé avec... Maleny ?

L : Oui.

I : Maleny... et [interférence] étudier pour continuer à jouer et me mettre dans un rôle comme... plus audacieux. Je me souviens de ça, j'ai monté des escaliers, et j'avais un peu peur, mais bon, j'ai en quelque sorte dit, « eh bien, pour la vidéo ! ».

L : (Rires).

I : Et, je pense, je veux dire, je pense que c'est ce dont je me souviens ; et aussi la partie dans laquelle, déjà pour la présentation finale : avec Arlette, et Diana... Je ne me souviens pas du nom de l'autre membre. Mais, quand même, c'était une très bonne chose parce que [interférence] et ensuite faire les mouvements, je ne me souviens pas quel était le processus.

L : Oh, désolé, désolé, il a été coupé. Tu disais que tu ne te souvenais pas du nom de l'autre membre, mais continue, s'il te plaît.

I : Je ne me souviens pas bien du processus ni de l'activité, mais je me souviens très bien comment, lorsque nous nous sommes réunis pour la première fois, plusieurs choses que nous avons en commun ont coïncidé, n'est-ce pas ? Ou diverses émotions que, que nous voulions exprimer, parce que c'était comme quelque chose de très fluide. Chacune a dit quelque chose qu'elle vivait, ressentait, et c'est là que nous sommes toutes allées. Je pense que cela a aussi beaucoup à voir avec le fait que les autres sont ouvertes à écouter vos idées, et aussi à proposer, n'est-ce pas ? Je veux dire, il doit y avoir une synergie, comme, eh bien, comme, comme le partage. Et j'ai l'impression que bon, en reliant ça à tout ça, c'était aussi quelque

chose de très complémentaire de pouvoir travailler à la fois individuellement et collectivement ; et juste pouvoir s'écouter, et pouvoir tenir compte de la participation de chacune et ça, ben, c'était aussi indispensable qu'il soit là, qu'on soit toutes là, pour pouvoir faire la présentation finale, par exemple. Donc, je pense que, eh bien, c'est à cela que sert tout travail d'équipe, mais, comme dans le domaine artistique, je pense que c'est aussi, c'est beaucoup plus précieux, parce que vous pouvez vraiment créer et, vous pouvez expérimenter et vous pouvez parler, de ce que vous vivez dans ces moments ; et, surtout, s'ils vous écoutent, et s'ils vous tiennent compte, alors il en ressort quelque chose de très gentil.

L : Y avait-il un exercice qui, qui était plus significatif pour toi, dont tu te souviens ?

I : Eh bien, il y en avait plusieurs, je ne me souviens pas, je me souviens seulement du sentiment que je les aimais. Mais, je pense que le premier, ou c'était le deuxième, c'était « qui es-tu ? », « qui suis-je aujourd'hui », n'est-ce pas ? Et ça pour moi, pour moi c'était très important, ça m'a beaucoup émue parce que je me souviens juste que ce jour-là j'étais genre, j'avais une sorte d'angoisse étrange. Comme, je ne savais pas qui j'étais à ce moment-là. Et quand tu as posé cette question sur qui je suis aujourd'hui, ça m'a en quelque sorte ramené au moment présent ; au fait que nous nous transformons constamment, n'est-ce pas ? Et, bien, ce jour-là le matin, je ne me sentais pas si à l'aise, si bien. Mais, à ce moment où je me suis posé la question, je me suis demandé qui j'étais aujourd'hui, eh bien, ça a transformé mes émotions. Parce que j'ai dit, « non, en ce moment, il y a quelque temps j'étais dans un autre endroit et en ce moment je suis ici ». Et rencontrer d'autres personnes, avec beaucoup de réalités ; des conditions... Et, eh oui, c'était quelque chose de très introspectif et de très significatif pour moi, cette question. Car aussi après ça j'ai constamment essayé de me demander « qui suis-je aujourd'hui ». Parce qu'il m'a aussi aidé à me considérer comme, pas comme une personne qui est toujours la même, mais en tant que processus, en tant qu'expériences et vie et dans beaucoup de contextes. Et c'était très significatif comme cette question qui la faisait constamment remonter. [Interférence]. Et je ne me souviens pas comment était l'exercice, mais c'était quand nous avons commencé à expérimenter les mouvements d'autres personnes ; qu'on était genre, genre marcher comme ça, sans but, et, et soudain on se rencontrait... ou je ne me souviens plus si, si c'était comme ça mais plus ou moins c'est comme ça que je m'en souviens, ça, on se retrouverait rencontrer une autre personne, et ensuite nous commencerions comme, comment bouger avec elle, n'est-ce pas ? Et puis, c'était aussi très sympa pour moi parce que, c'est un peu ce dont je vous parlais, commencer à écouter le corps de

l'autre ou commencer, aussi, comme un peu « céder » mais aussi, hein, proposer. C'était pour moi une conversation. Ça me fait aussi un peu qui va avec la musique, non ? Ça, eh bien, c'est écouter l'autre avec sa voix, avec sa propre voix parce que chacun a sa propre voix et qu'il a envie de dire quelque chose, et parfois même si c'est quelque chose de différent, eh bien, vous écoutez et vous proposez, parfois. Ou vous écoutez simplement. Alors pour moi, ces mouvements, ils avaient aussi beaucoup de sens, euh, en termes de communication ; et aussi en correspondant, ne pas le laisser là seul, bouger et c'est tout, non ? Juste voir de loin, mais aussi interagir d'une manière ou d'une autre. Et ce sont ceux dont je me souviens le plus.

L : Et, eh bien, tu viens de mentionner que, à partir de cet exercice de « qui suis-je aujourd'hui ? » Tu t'as demandé constamment, n'est-ce pas, à des moments différents ? Est-ce que quelque chose de l'atelier, de l'expérience de l'atelier, a eu une résonance dans les mois qui ont suivi, même jusqu'à maintenant ?

I : Hmm... Je pense que oui, même si je ne les ai plus si frais, parce qu'ils sont incorporés au quotidien. Pour moi, il s'agit maintenant d'être très conscient des espaces dans lesquels je me trouve, avec les gens avec qui je suis, et de me reconnaître dans ces moments. Là je ne me sens pas immobile ou, je ne me sens pas toujours statique, même si je suis dans d'autres espaces, j'ai l'impression d'avoir toujours été la même, comme si c'était ça, je pense que je l'ai intériorisé. Ça, je ressens ça, d'un côté, ça, et d'un autre côté aussi, eh bien, faire confiance, faire confiance et aussi dans mes mouvements, aussi bien corporels que quotidiens ; et, aussi dans mes mouvements « symboliques » Eh bien oui, je veux dire, ce sont mes propres mouvements, et, et ils ne sont pas, non, ils ne sont pas là simplement sans raison. Évidemment ils ont une histoire derrière. Et juste me découvrir en train de bouger et, et sachant aussi que je suis réciproque dans ce mouvement, m'a aussi donné sécurité de mon corps, d'une certaine manière, parce que aussi [interférence]... le corps, comme, le corps idéal, ou comme, quels corps peuvent bien bouger. Moi non plus, je ne me suis jamais considérée comme une personne qui savait danser ou, comme je les voyais danser et pour moi c'était « wow ! Comment cette personne peut bouger ! » ; mais j'ai aussi compris que, eh bien, les corps et les corporités, et les mouvements sont différents, n'est-ce pas ? Et aussi, cela a beaucoup à voir avec l'expérience à laquelle nous sommes confrontés ; et depuis que j'ai eu cette expérience de, de pouvoir me découvrir aussi physiquement et dans, dans les mouvements et ainsi de suite, eh bien, je sens que, que cela a aussi influencé comment je me sentais même en

marchant. Il y a une variété de types de marche (rires). Et, et je le sens, je reconnais l'individualité et la différence qui nous construit aussi, nous-mêmes. Je sens ça.

L : Merci. Eh, et bien, maintenant pour terminer, si nous étions toutes les deux dans un espace physique, dans un espace commun, je te demanderais d'arranger les, les feuilles que je t'ai envoyées, des photos que je t'ai envoyées, une sorte de, cartographe en fonction de ce que tu considères comme le plus pertinent dans ton expérience, mais là c'est un peu compliqué de le faire. Alors, euh, je ne sais pas si, si, si tu veux me dire comment, comment tu dirais ça. Je veux dire oui, je ne sais pas, peut-être, si tu mettrais un, si c'était, si ce serait quelque chose de linéaire, si ce serait, oui, s'il y aurait quelque chose au centre et des choses autour, je ne sais pas.

I : Oui, je pense que ce serait quelque chose comme, j'ai tout de suite pensé à quelque chose, comme une spirale, comme, comme la même chose et si ça partait de [interférence], comme une spirale ; en partant du centre.

L : Ah, dehors ?

I : Oui, dehors; comme une spirale plus ou moins.

L : Et par quoi commencerais-tu

I : Voyons, je vais voir les images ici. Je pense que je commencerais par le, qui dit « dans ce voyage nous sommes la musique qui nous habite ».

L : D'accord.

I : Ah, je pense que ce serait le centre.

L : D'accord.

I : Ensuite, mmm... je pense que celui avec les dessins des mouvements ; ouai.

L : D'accord.

I : Et puis, alors celui qui... je pense que celui qui dit « je suis sensation, mouvement, je suis l'harmonie » ; puis celle de l'équipe.

L : D'accord.

I: Non... avant la feuille d'équipe, la feuille de « découvertes ».

L : Ouais.

I : Aha, et à la fin, celle de l'équipe.

L: Eh bien, et aurais-tu besoin d'un, d'un mot, d'une feuille avec certains? Je veux dire, pas dans tous les exercices qu'on a fait nous avons un enregistrement sur papier ? Alors en aurais-tu besoin dans n'importe quel autre ?

I : Mmm... eh bien je ne pense pas, je pense que oui, juste à ce moment-là oui, j'ai mentionné des choses que je ressens encore, n'est-ce pas ? Comme ça à propos de l'espace, du rythme, de la sensation, de l'harmonie, donc je pense qu'implicitement, ils sont là... et le silence aussi, j'ai écrit.

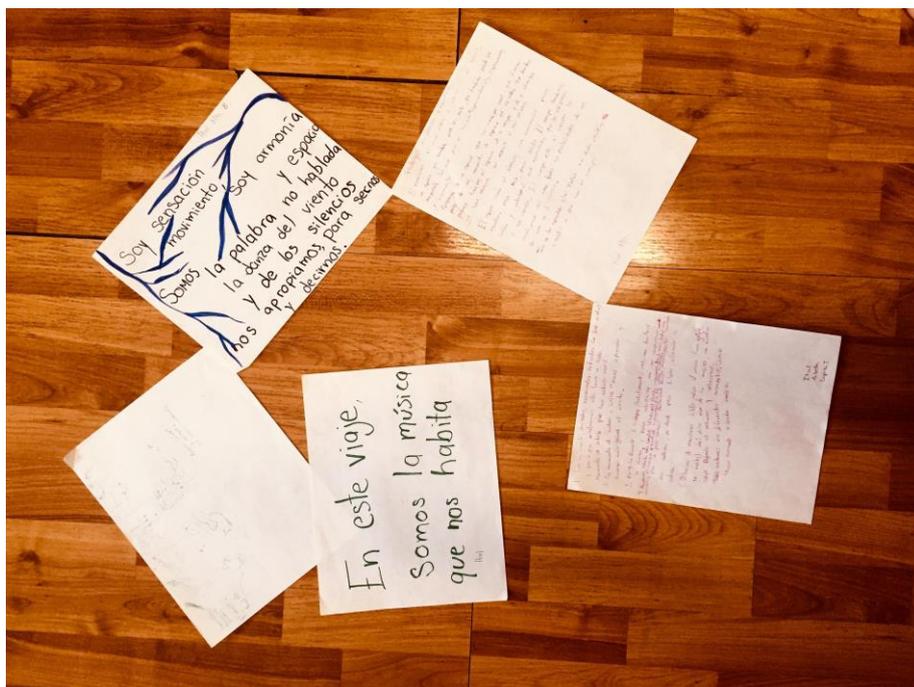
L : D'accord. Eh bien, y a-t-il quelque chose que tu voudrais ajouter concernant ton expérience dans l'atelier ?

I : Mmm... ben non, je pense juste que, que c'est important, je ne sais pas, que c'est très précieux pour moi ce que tu as fait et je pense que, parfois, il manque beaucoup dans la vie de tenter autre chose. Cela semble si opposé, la danse et l'écriture ; cela semble avoir peu de sens, mais quand vous le faites [interférence] cela a beaucoup de sens. Eh bien, continuer à travailler, ou à ouvrir des espaces pour les gens qu'on n'a pas toujours accès, par exemple pour se connaître grâce au mouvement, parce que, moi aussi avait beaucoup l'idée que, « eh bien, la danse » On ne peut pas accéder à la danse que si on a des connaissances préalables, ou certaines caractéristiques, ou si on appartient à certains groupes. Je pense que rapprocher ce domaine artistique d'un plus grand nombre de personnes est très précieux, et c'est très, très important aussi.

L : Eh bien, merci beaucoup, Itzel ! Merci pour le temps, et pour, et, et pour, me souvenir et m'aider avec ça, avec ce puzzle.

I : Non, merci à toi. Oui, oui, c'était très bien, vraiment très bien. Prends soin de toi. Au revoir.

L : Merci ! Au revoir.



Carte construite par Itzel lors de l'entretien. Fichier personnel.

6. Entretien avec Maleny Adriana García

22 juin 2020.

Échanges par appel vidéo.

Laura : Ok, ça y est. Eh bien, merci beaucoup d'avoir accepté et c'est bien qu'on ait enfin pu se rencontrer, alors avec autant de difficulté.

Maleny : Oui, mais maintenant, nous y sommes.

L : Eh bien, les questions sont liées à ton expérience dans l'atelier.

M : D'accord.

L : On s'est vu il y a plus d'un an, donc, comme ça fait un moment, hein, je propose... J'ai le blog ouvert dans un onglet, et il y a la trace de notre démarche. Je propose donc que je te montre quand même ce que nous avons fait, et...

M : Super.

L : Et je vais te poser quelques questions.

M : Oui, d'accord.

L : Eh bien, et tout cela est encore pour mes recherches. Donc, une fois que j'ai transcrit, je veux dire, je vais transcrire cette interview, et une fois que je l'ai écrite, je vais te la transmettre pour que tu puisses l'approuver.

M : D'accord.

L : Et si tu veux supprimer ou ajouter quelque chose là-bas, il est encore temps.

M : Eh bien, d'accord.

L : Bien !

M : OK !

L : Alors. Eh bien, j'aimerais d'abord que tu te présentes brièvement. Que fais-tu

normalement dans ta vie quotidienne ? Que fais-tu dans la vie ? Qu'est-ce qui t'intéresse ?

M : Je m'appelle Maleny Adriana. Je suis élève de... Je vais passer la dernière [année] de Licence en Théâtre. Eh bien, ce que je fais normalement, c'est étudier, aller à l'école. Eh bien, quand je peux, euh, avec la compagnie de théâtre avec laquelle je collabore, qui est la compagnie de théâtre Cempoa, eh bien, euh, nous, nous nous consacrons à faire du théâtre communautaire, et nous proposons des ateliers pour la communauté. Alors, une partie de ces ateliers est cet atelier qui a été donné au Foro Elefante, qui est l'atelier que tu nous as donné sur la danse. Et en ce moment, à cause de la contingence et ça, eh bien nous n'avons pas pu retourner dans l'espace ; nous ne pouvons pas, euh, avoir des activités normalement, mais nous essayons en ces temps de communiquer avec les personnes qui appartiennent à la communauté, et de pouvoir donner, euh, un accompagnement de, de ce qu'ils font, des propositions qu'ils ont aussi prévues. Et que font-ils pour que nous puissions retourner dans l'espace. Et en ce moment j'y suis, j'essaie de finir ce semestre : à l'école, je rends mes devoirs. Eh bien, ils se combinent un peu avec ces choses, qui sont comme les activités que je fais en ce moment.

L : D'accord, merci. Eh, je suis particulièrement intéressé par ton point de vue parce que, comme tu viens de le mentionner, tu fais partie de, de la compagnie qui nous a donné l'espace pour l'atelier. Eh bien, tu étais comme, tu as joué un double rôle, en tant qu'hôtesse et participante au projet. Alors tu as un point de vue, peut-être, avec un peu plus de recul, parce que euh... je sais que ta participation, ou je considère que ta participation à l'atelier, euh, était totalement engagée, mais en même temps je sais que tu étais à l'intérieur et à l'extérieur, n'est-ce pas ? Et dans les choses les plus pratiques, n'est-ce pas ? Pour avoir l'espace disponible et d'autres choses, mais aussi, eh bien, ton point de vue, compte tenu de ta formation et de ta place dans ce projet Cempoa, et le Foro Elefante, hein. Ton point de vue avait aussi une certaine distance, donc ça m'intéresse, et j'apprécierais que tu le partages avec moi. Ensuite. Je vais, je vais te montrer mon écran... Je vais voir si ça marche...

M : Ah, d'accord.

L : Voyons, donnez-moi une seconde.

M : Oui, je le vois.

L : D'accord. Eh bien, c'était notre première session, qui a été la bienvenue ; là, on a le Foro Elefante [sur l'écran]. Eh bien, c'est comme une revue de ce qu'on a fait ce jour-là, on a parlé de ce qu'est la métaphore, puis on a fait cet exercice de se rapprocher de l'autre avec un tango en fond. Nous avons fait l'exercice d'écriture « qui suis-je aujourd'hui ? » Cela fait partie de l'échauffement, c'est « porter et être porté ». Ensuite, bon, on a un peu réfléchi à qui on était quand on était déjà avec quelqu'un d'autre, avec l'autre. Eh bien, nous étions en train de réfléchir à qui nous étions quand nous étions déjà avec quelqu'un d'autre... Là, c'est Angélica avec son texte « je suis mantra de mes os nus » ... Voilà la métaphore. Eh bien, et à la fin on en a fait un, un poème visuel avec ce qu'on avait écrit d'abord en écriture automatique et puis ils l'ont arrangé, la feuille. C'était la première séance.

M : D'accord.

L : Donc, j'aimerais que tu me racontes ton expérience pendant, enfin, avant l'atelier, si tu avais des attentes, quelles étaient-elles ? Et quelle a été ton expérience globale pendant l'atelier ?

M : D'accord. Bon, au début, je n'avais pas vraiment construit d'attente, car mon idée était surtout, comme tu l'as dit, d'être l'hôtesse à pouvoir être au courant de ce dont tu avais besoin, de ce dont les autres avaient besoin, ceux qui ont suivi l'atelier. Je n'ai pas eu cette idée d'entrer. Jusqu'à un moment presque proche de la date où je me suis dit « eh bien, ce serait aussi cool si j'étais là, non ? Enfin, euh, je pense que quand tu décides d'être à l'intérieur, en plus d'avoir une meilleure expérience, eh bien, je pense que ça rend aussi la relation avec les gens qui vont suivre l'atelier plus compréhensible. En d'autres termes, je peux comprendre ce qu'ils partagent si je travaille du même côté qu'eux, n'est-ce pas ? Que si je restais de l'extérieur, ce ne serait pas la même expérience, de juste observer. Eh bien, c'était un atelier qui m'a beaucoup plu, car toujours ce type d'atelier, quand les gens n'ont pas ces outils depuis des années, et se consacrent au ballet ou ont déjà une technique sur laquelle ils travaillent depuis de nombreuses années : c'est toujours très enrichissant, parce que les processus et les choses créatives qui naissent des gens sont toujours très, comment dire ? Comme ils sortent de nulle part, ce n'est jamais une affaire préparée. Ils ne préparent jamais ce qu'ils vont faire. C'est toujours une question qui surgit du fond d'eux et c'est quelque chose qui surgira de ce que l'expérience déclenche en eux à ce moment-là. Ce sera toujours comme ça. En d'autres termes, il n'est jamais préparé. S'ils ont une expérience, par exemple lorsque nous avons fait

cette partie de, se rapportant d'abord à nous-mêmes, puis aux autres, il sera toujours intéressant de savoir comment ils arrivent à ce moment-là, quelles sont les expériences ou les émotions qu'ils ont dans ce moment pour travailler avec l'autre. Autrement dit, ils partent toujours de là, ce ne sera jamais un acte, déjà décidé, auparavant, non ? Et l'expérience de l'atelier pour moi, eh bien, c'était très cool, c'était très amusant, c'était aussi très enrichissant. Pouvoir aussi, juste cette partie de connaître, de créer, d'explorer des choses qui émergent à ce moment-là. Je veux dire, rien n'est comme, euh, tu l'as déjà prévu. Tout émerge petit à petit à chaque séance et c'est bien ce qu'il y a de bien dans un atelier comme celui-ci, non ? Que chaque session est différente, et qu'à chaque session, vous apprenez non seulement de ce que vous faites, mais aussi de ce que les autres apprennent à ce moment-là, et ils permettent au reste d'entre nous de voir. C'est important parce que c'est là que vous apprenez le plus, n'est-ce pas ? Voir l'autre, voir ce qu'il fait et, euh, pouvoir s'approprier ça, pas dans un mauvais plan comme le copier, mais pouvoir s'approprier quelque chose qui peut-être t'aider, pouvoir ressentir d'autres choses qui vous ne vous étiez pas permis, n'est-ce pas ? En d'autres termes, parfois, comme je pense que ça se passe un peu dans ce sens, il y a des choses qu'on ne veut pas faire, mais quand tu vois quelqu'un d'autre le faire, alors ça t'ouvre et te donne confiance pour que tu puisses l'essayer aussi. Et je pense que ce sont des choses très cool qui me sont arrivées dans l'atelier. Comment m'ouvrir davantage, ma vision et ma capacité à partager avec les autres. C'est comme ça que je les vivais, c'est comme ça que je vivais les séances.

L : D'accord. Laissez-moi voir si je peux dépasser l'onglet. Je vais à nouveau partager l'écran.

M : D'accord.

L : Je veux voir la séance qui suit... Eh bien, c'était notre deuxième session.

M : Euh hein.

L : C'était notre deuxième séance : « la porte ». Eh, dans cette séance, tout le monde a produit une synthèse de la carte avec laquelle ils allaient jouer pendant l'atelier, non ?

M : Euh hein.

L : Et, je ne me souviens pas quel est la tienne. Peux-tu la reconnaître ici dans ces feuilles

colorées ? Ce sont les « portes » de chacun.

M : Je pense que c'est celui du bateau.

L : Ah d'accord.

M : Oui.

L : Je pense que la scène avec les bateaux a été construite après, non ?

M : Euh hein. « Un navire perdu, des souvenirs passés... »

L : Oui, parce que j'ai les feuilles des « portes ». Mais rien que ça, c'est le seul qui n'a pas de nom.

M : Je sais, le mien est celui qui dit « un torrent ». Et de « un navire perdu » est celui de Guadelupe. C'est un, hein. Oui, je pense que c'est la sienne. Une dame qui est arrivée, je ne sais pas. Elle venait de loin et elle est arrivée parce qu'elle a vu la page [de Facebook] et puis elle a voulu venir expérimenter à l'atelier. Ah oui, c'est celle du bateau. Elle était même très cool quand nous jouions ensemble, parce qu'elle parlait d'un bateau, et je parlais d'un torrent. Cette sensation comme « le navire dans l'eau ». Et si c'était un navire perdu, cela a beaucoup à voir avec cette action de l'eau, n'est-ce pas ? Quoi, c'était de l'eau qui débordait du corps, non ? Et nous avons aussi fait la métaphore du « nous en tant que bateaux ; ou nous étant dans les bateaux ».

L : Ah, ouais.

M : Oui, je me suis déjà souvenue.

L : Voici vos bateaux, n'est-ce pas ?

M : Exactement. Oui, oui.

L : Bon, on a fait cette petite carte de... On a fait le tour des scènes, et on a inclus les portes que chaque scène collective avait construites parce que, finalement, c'était aussi un texte collectif, hein ?

M : Oui.

L : Et par rapport à cette interaction avec l'autre, comment... ? Nous avons eu des moments de travail individuel et de travail collectif. Comment as-tu vécu ce va-et-vient entre l'individuel et le collectif ?

M : Quand on travaille individuellement, c'est parfois plus facile d'avoir ses propres idées, d'avoir une idée claire du « ah, ben, je veux aller d'ici à ici, non ? » Avoir une idée de ce que tu es, et bien, c'est plus facile, c'est comme parfois c'est encore plus « lâche », non ? Mais quand tu vas à la partie dans laquelle tu dois partager et inviter un peu de ton idée, de tes mots. Oui, comment vous voulez travailler l'idée. Là, c'est déjà un peu, eh bien, juste comme ça. Comme du coup c'est tellement que tu ne sais plus comment t'organiser, non ? Cela nous est arrivé un peu, au groupe avec lequel je jouais. Qu'ils l'aient tous été, c'est que c'était très étrange, parce que parfois il y a des groupes dans lesquels les gens n'ont pas tellement envie de partager ce qu'ils pensent, ce qu'ils ressentent, non ? Et il y en a un autre qui le fait, qui dit tout le temps « et ainsi ceci, et l'autre comme ceci ». Et puis dans mon groupe, c'est arrivé, non ? C'est tout, puisqu'ils ont déjà de l'expérience. La plupart de ceux qui étaient là avaient une expérience de travail ensemble, c'était beaucoup, trop pour dire, « et maintenant ceci, et maintenant cela ; et cela aussi ». Du coup nous en avons tellement [de matériel] que nous ne savions plus comment l'accommoder, ne pas ? Et, entre nous, précisément Lupita était une personne qui aussi, c'était comme la première fois qu'elle entrait dans un atelier de ce style, et c'était très évident, comme ça, une idée que certaines personnes avaient déjà bâtie sur le partage, comment donner des idées, comment travailler ensemble. Et elle était un peu réservée avec ses idées, avec ce qu'elle voulait dire, et puis, tout d'un coup, cette partie m'est arrivée où j'ai dû médiatiser ce qu'elles disaient, et organiser cette information, et aussi faire participer Lupita, J'ai eu envie que... En tant qu'hôtesse, j'ai juste ressenti le besoin pour nous de pouvoir donner la parole à une personne qui avait un peu de mal à partager, ou à organiser au mieux ses idées elle-même, n'est-ce pas ? Et aussi que nous autres apprenions à écouter, même si elle ne le disait pas avec des mots, elle le disait avec son corps, elle exprimait ce qu'elle avait écrit sur papier, elle l'exprimait avec ses mouvements, avec son corps. Et tout à coup, nous n'étions pas très attentives à cela. Donc, c'était quelque chose que nous devions faire plus attention et être un peu plus sensibles dans ce sens, comment écouter une autre personne quand elle ne nous le dit pas avec des mots, n'est-ce pas ? Et c'était très agréable pour moi... c'est-à-dire que c'était une leçon pour moi aussi. Pour dire « bon, ici, dans cet atelier, et peut-être dans d'autres, les gens ne vont pas seulement communiquer par écrit, et dire très bien ce qu'ils

veulent faire et comment ils s'organisent. Les gens communiquent aussi par leurs mouvements, par leur corps. Parce que parfois les mots sont difficiles à prononcer, n'est-ce pas ? » Donc, cette expérience exacte que j'ai eue avec Lupe, avec Guadalupe, c'était ça. Réalisant cela aussi... Et que c'était juste étroitement lié à l'atelier, n'est-ce pas ? En d'autres termes, c'était écrire et pouvoir transformer cela en mouvement. Donc, elle l'a très bien fait sans que ce soit comme la prémisse de « et maintenant ce que vous avez écrit, transformez-le en mouvement », n'est-ce pas ? Elle l'avait déjà, elle l'avait déjà fait pour elle-même. Donc, faire partie de cela, être capable d'observer cette expérience, pour moi, c'était euh, beaucoup d'apprentissage. Peut-être que dans mon expérience personnelle, je pense que je peux faire les deux ; ce n'est pas si difficile de le dire et de le mettre ensuite sur la page, n'est-ce pas ? Désolée, dites-le sur papier et apportez-le ensuite au corps. Bien qu'il ait sa complexité évidemment, n'est-ce pas ? En d'autres termes, travailler avec les mots que l'on dit et ensuite les transformer en corps, oui. Mais non, ce n'est pas quelque chose qui m'est difficile à faire exploser, n'est-ce pas ? Mais, faire partie de ce constat me permet aussi de voir comment je dois travailler, et comment je peux faire en sorte que ces deux parties, qui pensent différemment, puissent à un moment donné, euh, s'entendre, et faire un travail euh, complet. Laissez-le être... Laissez-le être unifié, alors.

L : Juste pour clarifier, quand tu dis « ces deux parties », et quand tu dis « nous » et « elle », est-ce que tu signifies, eh bien, je veux dire, que tu l'appelles comme ça parce que les autres filles qui étaient dans l'équipe font partie du « Cempoa » ?

M : Ah, elles font partie du forum, c'est-à-dire qu'elles avaient déjà suivi plusieurs ateliers avec le forum Elefante. Elles avaient donc déjà un peu plus d'expérience. En ce moment, elles font des travaux par elles-mêmes. En d'autres termes, du forum, travailler avec nous, mais ce sont des exercices et des projets qu'elles ont organisés ; qui a dit « Je veux parler des femmes, de la violence que subissent les femmes ». Et elles ont déjà commencé à faire leurs recherches, et elles nous ont déjà parlé et nous ont dit, « alors, allez ! ». C'est chouette, n'est-ce pas ? Oui, c'est-à-dire qu'elles ont déjà un peu plus d'expérience dans la façon de s'organiser, eh bien. À quoi Lupita, qui venait de vivre une expérience avec nous en tant que communauté, commençait également à observer comment les autres étaient déjà liées. Et elle apprenait aussi à quoi ressemblait la dynamique de l'atelier que tu nous donnais. Je veux dire, c'était nouveau pour elle.

L : Ouais, ouais, ouais. Et bien, maintenant que j'ai qu'elles font partie de « Cempoa », mais là, tu fais la précision et tu me dis qu'elles font partie du « Foro Elefante »... Disons, qui est qui ? Autrement dit, pourquoi m'as-tu dit « non, je collabore avec la compagnie « Cempoa » ? Qui est la compagnie et qui sont ces personnes qui vous demandent votre accompagnement ?

M : Ah, écoute, ce qui se passe, c'est que... Eh bien, c'est qu'à ce stade, c'est-à-dire que le forum fait partie de Cempoa. Je veux dire, ça fait partie des projets qu'il a, mais ce que je veux dire c'est qu'au début il n'y avait qu'Abraham, Dany, Ricardo, Tania et moi. Et quand cela a été fait... que nous avons pu réaliser le forum... Autrement dit, il y avait, euh, des gens qui, quand le forum a commencé, les ateliers ont été ouverts et tout ça, et ils sont arrivés. Ces personnes sont arrivées à travailler avec nous. Ils marquent donc une partie très importante de ce début du forum Elefante. Autrement dit, ce lieu se fonde aussi avec eux, qui devient un lieu de création pour les gens qui vivent ici dans la communauté. C'est pourquoi je le nomme ainsi parce qu'ils font partie de ce début, de la fondation de cet endroit.

L : Et combien de temps avez-vous déjà, excuse-moi ?

M : Oh, attends... je ne me rappelle plus en quelle année c'était, attends... 2018.

L : D'accord.

M : Oui, c'est juste que je suis très mauvaise pour ces choses-là, je suis confuse quand il s'agit de dates. J'allais dire 2017, mais non. C'est plutôt là qu'a commencé le processus d'être capable de s'organiser. Oui, ce projet par écrit, comme on le voulait, l'idée de comment travailler dessus, de quoi il s'agirait. Pourquoi voulions-nous qu'ils nous donnent l'espace, le lieu. Après, eh bien, nous sommes entrés dans l'appel PECDA, et jusqu'à ce que nous attendions les résultats, alors, pour voir s'ils nous ont donné l'argent pour pouvoir avoir l'espace plus fixe.

L : Bon, pardon, je reviens un peu sur ce que tu as dit sur le travail d'écriture et le corps, de passer d'une chose à l'autre. De cette double perspective que tu avais, comment s'est passé ce processus ? Ce travail entre l'écriture et le mouvement a-t-il aidé les gens à s'exprimer, à exprimer quelque chose d'important sur eux-mêmes ? Ça, ce n'était pas juste un atelier de danse, ou ce n'est pas juste un atelier d'écriture, mais il y avait ces deux parties.

M : D'accord. Voyons... laisse-moi organiser mon idée. J'aime penser à l'idée, c'est-à-dire que j'aime vraiment cette idée quand on parle de la voix comme faisant partie du corps. Alors, quand on écrit, l'écriture devient aussi un prolongement palpable, c'est-à-dire un prolongement face à face de ce que l'on ressent. Mais, parfois, écrire n'est pas si simple non plus parce que, justement, écrire c'est extérioriser la pensée, les émotions internes de chaque corps. Alors, quand vous écrivez, eh bien, c'est pratiquement comme si vous parliez, n'est-ce pas ? Il y a toujours le sentiment que ce que vous écrivez, vous l'écrivez simplement pour que quelqu'un d'autre le lise, n'est-ce pas ? C'est comme quand tu montes sur scène, ou tu es dans un espace où tu te mets en avant pour que les autres te voient, si c'est jouer, si c'est danser ou juste parler, n'est-ce pas ? Alors, il me semble que l'atelier nous a ouvert une possibilité d'être un peu plus proche de l'autre par l'écriture. C'était aussi une façon d'entrer dans l'intérieur de chacun, non ? Parce que, justement, les mots que tu m'as appris au début de chaque porte, des portes que chacun faisait, ben ils parlaient juste de... Je veux dire, c'était très significatif, non ? Ils prononçaient les mots qu'ils écrivaient, comment ils se sentaient ; je ne sais pas si à ce moment-là, je ne sais pas si reflétant une expérience qui les a marqués tout au long de leur vie, je ne sais pas si c'était une idée d'un rêve ou d'une expérience passée ou, comme je l'étais en disant qu'ils se sentaient bien à ce moment-là. Donc, c'était un exercice, en général, qui pouvait nous amener, même nous-mêmes, à pouvoir jeter un coup d'œil sur ce que nous sommes individuellement. Donc, c'était très beau parce que c'était un espace dans lequel tu entraais toi-même par ton écriture, mais aussi les autres permettaient à une autre personne d'entrer dans ces portes, ces écritures, ces émotions qu'elles partageaient. Parce que c'est exactement ce que ça devient, non ? Cet espace au sein de l'atelier, mais aussi au sein du Forum, devient justement cela, un espace dans lequel on permet à l'autre de s'ouvrir, on s'autorise à s'ouvrir et l'autre peut aussi entrer et explorer avec ce qui est à soi et qui ne l'est pas. Vous ne diriez à personne d'autre dans un autre contexte, dans un autre espace, n'est-ce pas ? Il faudrait plutôt, comme le forum et l'atelier, simplement créer cet espace pour que l'expérience que nous avons eue puisse avoir lieu. C'est comme ça que je le rapporte. Alors, je pense que l'écriture aide à s'ouvrir et que l'autre aussi. Eh bien, cela n'arriverait pas s'il n'y avait pas aussi un espace qui favoriserait ces rencontres, n'est-ce pas ? En d'autres termes, que vous vous sentez bien avec cette confiance, pour pouvoir montrer ce que vous écrivez ; parce que comme je te l'ai dit, c'est une partie importante qui parle de toi. Et c'est quelque chose que lorsque vous l'écrivez, vous décidez ce que vous voulez partager. Que voulez-vous que l'autre

sache, n'est-ce pas ? C'est une décision que chacun prend également en écrivant.

L : Et la relation avec le mouvement ? Autrement dit, ce couple écriture-mouvement, comment ça marche ? Ou si tu penses que cela fonctionne ?

M : Oui ça marche parce que, quand on s'est ouvert à l'écriture, je pense que certains d'entre eux l'ont compris plus clairement. Cela a servi à rendre certains d'entre eux plus clairs ; techniquement, comment ont-ils voulu signifier cela dans le mouvement. Il y avait des gens qui étaient aussi, enfin, dans le groupe avec lequel j'ai dû travailler plusieurs fois, il y avait des gens qui n'étaient pas, qui n'étaient pas tellement... comment dire ? Tellement « technique », ou ça, oui, comme si ça ne le conduisait pas à l'illustration, n'est-ce pas ? Parce que parfois nous voulons faire cela, nous écrivons et disons « bien maintenant, je parle de la maison et de l'arbre ». Donc, vous voulez faire la maison et l'arbre, n'est-ce pas ? Mais, beaucoup de personnes que j'ai vues dans l'atelier, et certaines avec qui j'ai dû travailler, n'ont pas trouvé si facile de faire cela comme représentation, n'est-ce pas ? C'était plus, euh, subjectif, c'est-à-dire que ses mouvements allaient vers une autre partie, je pense celle des sensations. Parce que dans l'écriture... Dans l'écriture comme dans le corps, je pense que ce qui les unifie, ce sont les sensations. Ce que tu ressens quand tu l'écris, et ce que tu ressens quand tu le bouges, quand tu le dances, n'est-ce pas ? Je pense donc qu'il y a eu l'unification de ces deux choses. Dans les émotions qu'ils ont ressenties, et c'est là que nous pouvons tous nous comprendre. Parce que si quelqu'un parle de tristesse, eh bien, nous le comprenons tous, c'est-à-dire que nous l'avons tous vécu, et nous avons tous la sensation et l'expérience dans notre corps. Alors quand on le voit par écrit on le comprend d'une certaine façon, et quand on le voit en mouvement, je pense que l'expérience est renforcée, et que... Cette compréhension qui souvent ne se fait pas avec des choses théoriques ; mais il a aussi besoin de cette subjectivité que parfois, eh bien, nous ne pouvons pas nous expliquer, n'est-ce pas ? Donc je pense que cette partie de ce qui est écrit se complète très bien avec ce qui est... Avec ce qui se dit aussi avec mouvement.

L : Et tu as mentionné que l'écriture révèle quelque chose sur soi-même que vous ne partageriez normalement pas, dans n'importe quel contexte, n'est-ce pas ? Dans n'importe quel contexte, tous les jours, disons. Et que le forum, à la fois le forum et l'atelier, vous encourage à vous sentir en confiance pour le faire. Que penses-tu... ? En d'autres termes, quels sont

selon toi les éléments importants qui parviennent à favoriser cette ouverture des personnes ?

M : Quels éléments sont importants pour que cela se produise ? Je pense qu'une des choses qui est importante, c'est que l'espace avait déjà du temps dans lequel les gens allaient déjà et se connaissaient déjà, il y avait déjà certaines choses qu'ils identifiaient entre eux. Alors leur ouverture, entre eux, ben, c'était plus hein, comment dire ? Plus rapide, non ? Nous n'avions plus besoin d'être aussi attentifs à la façon d'inciter la personne à vouloir partager. Ne pas la forcer à dire quelque chose, à partager, n'est-ce pas ? Mais vous vous sentez sûr d'être dans un endroit sûr, n'est-ce pas ? Je pense que c'est aussi un autre point que les gens se sentent en sécurité dans l'espace où ils se trouvent, chez la personne avec qu'ils travaillent. De ce que la personne dit, car nous pouvons souvent être autoritaires avec nos mots, n'est-ce pas ? Et dire, « maintenant, tu bouges comme ça », ou, « maintenant, dis-moi ça », « maintenant, partage ça », n'est-ce pas ? Mais je pense que lorsque nous travaillons de cette façon, cela ne vient pas. Et parfois, nous voulons forcer ces émotions, ces expériences à émerger, et ce n'est pas bon, parce qu'au lieu de donner à la personne confiance et envie de partager, c'est comme ça qu'elle se ferme, n'est-ce pas ? Et on ne s'en rend pas compte. Mais je pense que les points en faveur, qui peuvent favoriser ça, ben c'est juste, un espace où les gens en ont déjà un, se connaissent déjà, se font déjà confiance. C'est bien, justement ce type de confiance a été gagné, car avec ce type d'approche, et petit à petit ils avancent. En d'autres termes, non, ils n'ont vraiment pas besoin de nous pour leur faire confiance, si ce sont des gens qui s'identifient à certaines choses, eh bien, ce sentiment de vouloir partager les uns avec les autres est donné, n'est-ce pas ? Et quand, par exemple, est-ce que mon exemple est [le cas de] Guadelupe, non ? Quand elle... quand une autre personne vient de loin, qui n'appartient pas à la communauté, et entre dans un groupe dans lequel elle voit que les gens ont de bonnes relations ; qu'ils s'entendent bien, qu'ils s'aiment, qu'ils se montrent cette affection. D'autres personnes, qui ne sont pas de la communauté, arrivent et ressentent cela aussi. Donc ça se fait automatiquement, non ? Vous n'avez plus besoin de tout ce processus, mais vous faites confiance à ce que vous voyez et à ce que les gens font dans cette relation qu'ils ont déjà créée. Donc, je pense que l'une des choses qui peuvent provoquer cela est précisément les relations qu'ils avaient déjà tissées entre eux au fil du temps. Le temps qu'ils aient pour se connaître.

L : Eh bien, ce que tu as dit à propos de t'ouvrir et de permettre à l'autre d'entrer m'a rappelé ce que nous avons fait... Laisse-moi partager. Dans la dynamique de la vidéo-

danse. C'est ici. C'est exactement ce avec quoi nous avons joué à cette occasion, entrer... Entrer par les « portes » des autres. Je veux dire, nous avons travaillé, chacun par sa propre « porte », mais ce jour-là, nous l'avons fait en choisissant d'autres portes qui résonnaient avec nous, n'est-ce pas ? Je veux dire. Bon, oui, d'une certaine manière, permettre aux autres de jouer avec ce sur quoi on travaillait, mais... Et aussi s'approprier, comme tu l'as dit, ce que les autres proposaient. Et le voici. C'était le processus que nous sommes allés chercher d'autres endroits, et qu'Itzel et toi avez fait ; vous avez profité de l'espace des tissus et de la tour.

M : Oui.

L : Eh bien, le voici, par exemple. Voici les « portes » avec lesquelles vous avez joué... L'une était assignée au mouvement du corps... Une autre, a été l'inspiration pour choisir l'espace, l'endroit où vous alliez le développer, et l'autre porte a inspiré le mouvement de la caméra. Comment s'est passée ton expérience de jeu avec les autres portes ? Et dans la construction de la vidéo-danse ?... Et l'utilisation de l'espace aussi, puisque nous avons quitté le forum ce jour-là.

M : Bon, je pense quand même que c'était plus facile pour moi de me laisser imprégner par toutes les idées que l'équipe proposait, non ? Eh bien, dans ce cas, je devais travailler avec Itzel, je devais travailler avec elle sur cette partie de l'enregistrement, et c'était comme pouvoir réconcilier nos images à un moment donné, non ? En d'autres termes, nous ne travaillions plus seulement avec l'écriture ; non seulement avec la question du corps en mouvement dans l'espace, mais aussi maintenant nous réfléchissions à des images qui pourraient parler et qui pourraient, d'une certaine manière, représenter ce que nous ressentions. Ce que nous voulions dire, n'est-ce pas ? Alors là c'était un accord, juste pour prendre un mot ou une image, une sensation et dire, bon, « je veux travailler cette sensation avec les tissus, et je veux que tu t'y mettes, et puis je bouge, et l'aérien... ». Et puis voir comment à partir de l'espace, quels éléments étaient les plus proches pour nous : « Qu'est-ce que nous avons ? » Ah, eh bien, « eh bien, le tissu ». « Et qu'est-ce qu'on peut faire avec le tissu ? ». Ah ben, « et qu'est-ce que cela représentera ? ». Ah, « eh bien, ça va jouer la partie où nous disons ceci, et ceci, et cela », n'est-ce pas ? Parce que je pense juste que notre corps et notre mémoire fonctionnent comme ça, n'est-ce pas ? Vous avez une image, et l'image sert à déclencher des émotions ou des mots. C'était donc un peu à l'envers maintenant : « J'ai ce mot mais, je veux l'aborder à partir de cette image », non ? En d'autres termes, parce que je pense que « cette image » se rapporte à

ce que ce mot veut dire. Ensuite, eh bien, elle aussi a monté un escalier qu'elle ne pouvait pas monter et nous avons peur parce que s'ils nous voyaient, ils nous grondent, et ils nous disaient de descendre. Mais c'était aussi comme avec cette idée de peur, de prendre des risques, de le faire avec risque et monter et filmer, c'est-à-dire juste pour prendre la photo de la façon dont elle monte au sommet et on la voit comme ça. Eh bien, c'était important pour nous, parce que c'était lié à une émotion, une sensation à ce moment-là ; qu'on s'est dit, « non, ça doit être comme ça, non ? Cela doit correspondre à l'image. Alors, il faut monter là-haut », non ? En d'autres termes, il faut tout mettre pour que ça sorte. Eh bien, c'était aussi très amusant de concevoir comment nous voulions montrer. Comment nous voulions que l'autre voie de quoi nous parlions, ce dont nous avons convenu, ce que nous ressentions. Donc, oui, c'était une expérience super cool, pouvoir combiner le mouvement, l'image, l'émotion, c'est-à-dire que tout pouvait être, euh, se regrouper et pouvoir s'unifier, sous certains aspects. Je ne sais pas si tout s'est vraiment passé comme ça, mais on avait l'idée exacte de ça, que le travail pouvait être unifié d'une manière ou d'une autre. Si ce n'était pas avec une image, alors ce serait avec du mouvement ; si ce n'était pas avec le mouvement, alors ce serait avec un mot, n'est-ce pas ? Mais je pense que tout tournait, non ?

L : Eh bien, maintenant, pour conclure. L'atelier a-t-il eu une résonance, ou ton expérience dans l'atelier, depuis cette époque jusqu'à maintenant ? Y a-t-il eu quelque chose que, je ne sais pas, peut-être as-tu récupéré pour travailler sur autre chose ? Ou que tu te souviens soudainement de cette expérience et que tu la relies à une autre situation ?

M : Oui, je pense que ce qui m'a le plus marqué dans l'apprentissage n'a pas tellement à voir, dans mon cas, avec le mot, ou comment l'exprimer. Mais plutôt, ce que je disais, à propos de la façon dont l'écriture devient une extension de ce que nous ressentons. Cela, d'une part. Sachant que, lorsque vous travaillez sur l'écriture, vous ouvrez une possibilité à beaucoup d'autres personnes, afin qu'elles puissent comprendre ; qu'ils peuvent ressentir et comprendre ce qu'une autre personne, ou celui qui écrit cela, veut dire. J'aime ça, et cette partie que je t'ai dite au début de comment apprendre à unifier. Comment aider aux gens à se comprendre, se mettre en relation, en fonction de leurs différentes manières de comprendre et d'apprendre, n'est-ce pas ? Ce que je t'ai dit au début, sur le fait qu'il y avait des gens qui avaient déjà de l'expérience, et c'était très facile pour eux de dire et de s'organiser. Et il y avait des gens qui venaient d'entrer dans l'expérience et c'était difficile pour eux de le faire comme les autres, mais ça ne voulait pas dire qu'ils ne le faisaient pas et qu'ils ne le vivaient

pas d'un autre côté. Je pense donc que, pour moi, ce fut l'une des plus belles et des meilleures leçons que j'ai eues de cet atelier. D'être à l'intérieur, de travailler avec eux et d'être également médiatrice de cet aspect de l'atelier, de ce dont chaque personne avait besoin, je pense que c'est l'une des plus belles leçons. Pouvoir apprendre que les gens, chacun comme ils sont, avec leur façon de bouger, avec leur façon de comprendre les choses, peuvent communiquer entre eux, sans avoir à adopter quelque chose qui vous met mal à l'aise ou faire quelque chose que vous ne voulez pas faire. C'était très cool. Ces deux choses.

L : Eh bien, je pense que c'est d'un point de vue qui, comme nous l'avons dit, n'est-ce pas ? Comme de... avec un peu de distance, comme de la place de l'hôtesse-participante. Mais j'aimerais savoir s'il existe, ou si tu avais une autre trouvaille, plus personnelle.

M : Personnel en ce qui concerne la façon dont vous l'avez vécu, n'est-ce pas ? Comment j'ai expérimenté, euh... Les mouvements... Je pense que je pensais juste... Je veux dire, je pense que ça m'a donné l'opportunité d'être plus, comment on dit ça ? Pouvoir mieux observer ce qui m'a émue à l'intérieur. Je pense que quand j'étais dans l'atelier, c'était une des choses, je l'avais en quelque sorte oublié maintenant, mais je m'en souviens à ce moment-là, c'était comme réfléchir à ce que je pensais ou ce que je ressentais pour le partager. Comme je le disais, lorsque vous écrivez, je pense que c'est quelque chose que vous décidez de partager avec l'autre personne. Et parfois je me suis posé la question de pourquoi ai-je écrit « torrent ». Je veux dire, qu'est-ce que je voulais dire par là, qu'est-ce que j'essaie de dire ? Comment je me sentais. En ce moment, je fais cette réflexion, et je pense que c'est ce que l'atelier pourrait déclencher au présent dans les séances. Pourquoi est-ce que je dis ça ? Qu'est-ce qui me pousse à écrire « torrent d'eau ». C'est-à-dire, quelles sont les choses que je ressens qui me font dire ces mots ? Et soyez un peu plus conscient de cela, je pense. Je pense que c'est ce qui m'arrivait souvent dans l'atelier, mais je n'y prêtais pas tellement attention, parce que c'était comme être dans tout, n'est-ce pas ? Mais à des moments dont je me souviens, c'est ce qui m'est venu à l'esprit. Me remettre en question, à ce moment-là. Pourquoi ai-je écrit ce que j'ai écrit ? Que ressentais-je et pourquoi voulais-je dire cela ? Pourquoi ai-je pensé qu'il était nécessaire ou important de dire cela à ce moment-là ? Je veux dire, pourquoi pas ailleurs ? Pourquoi ne pas descendre la rue et dire « torrent d'eau », n'est-ce pas ? Mais ça se passe dans cet espace, n'est-ce pas ? Ah, j'ai envie d'écrire ça ici. Et vous le dites, et vous le partagez. Je pense cela, me demandant ce que je ressentais à ce moment-là.

L : D'accord, merci. As-tu autre chose à ajouter Maleny ? De ton expérience dans l'atelier ? De l'un des points de vue que tu as à ce sujet ?

M : Eh bien, je pense que c'est un atelier qui nous a aidés à réfléchir sur beaucoup de choses. Je suis sûre que beaucoup d'autres personnes qui ont vécu l'atelier font aussi cette réflexion ou l'ont fait à l'époque. Comment partager, comment écrire, quoi dire. Et je pense que c'est un atelier qui donne la possibilité de pouvoir faire une deuxième partie, non ? Écrire, réfléchir... « L'avez-vous déjà vécu ? » Maintenant, je ne sais pas, je pense que cela peut amener cela à un autre niveau où vous pouvez raconter plus sans préjugés que ce que vous voulez partager. Donc je pense que c'est un atelier qui peut atteindre cet autre niveau et que ce serait très cool. Je pense que cela renforcerait aussi l'expérience passée et nous ouvrirait un autre champ pour avoir d'autres types d'expériences et d'autres types de créations. Dans ce qu'est l'atelier, et dans ce qui se fait dans le Forum Elefante.

L : Bien. Eh bien, merci beaucoup, Maleny, pour tes réflexions, pour ton temps et pour tout le soutien que j'ai toujours reçu.

M : Non, eh bien, merci à toi aussi de nous avoir donné ces espaces à partager. Si quoi que ce soit, je ne sais pas, tout à coup, juste comme ça, il m'est difficile de commander des idées. Mais si quelque chose n'était pas clair, eh bien, envoie-le-moi, je l'écouterai et c'est tout, je le repenserai encore ou quelque chose comme ça.

L : Oui, pareil si tu as un autre commentaire, que tu dises, « ah, je l'aurais dit ». Eh bien, nous nous prenons contact, d'accord ?

M : D'accord. Oui oui. Très bien.

L : Merci beaucoup, Maleny. Je t'embrasse.

M : Moi aussi. Que tu ailles bien.

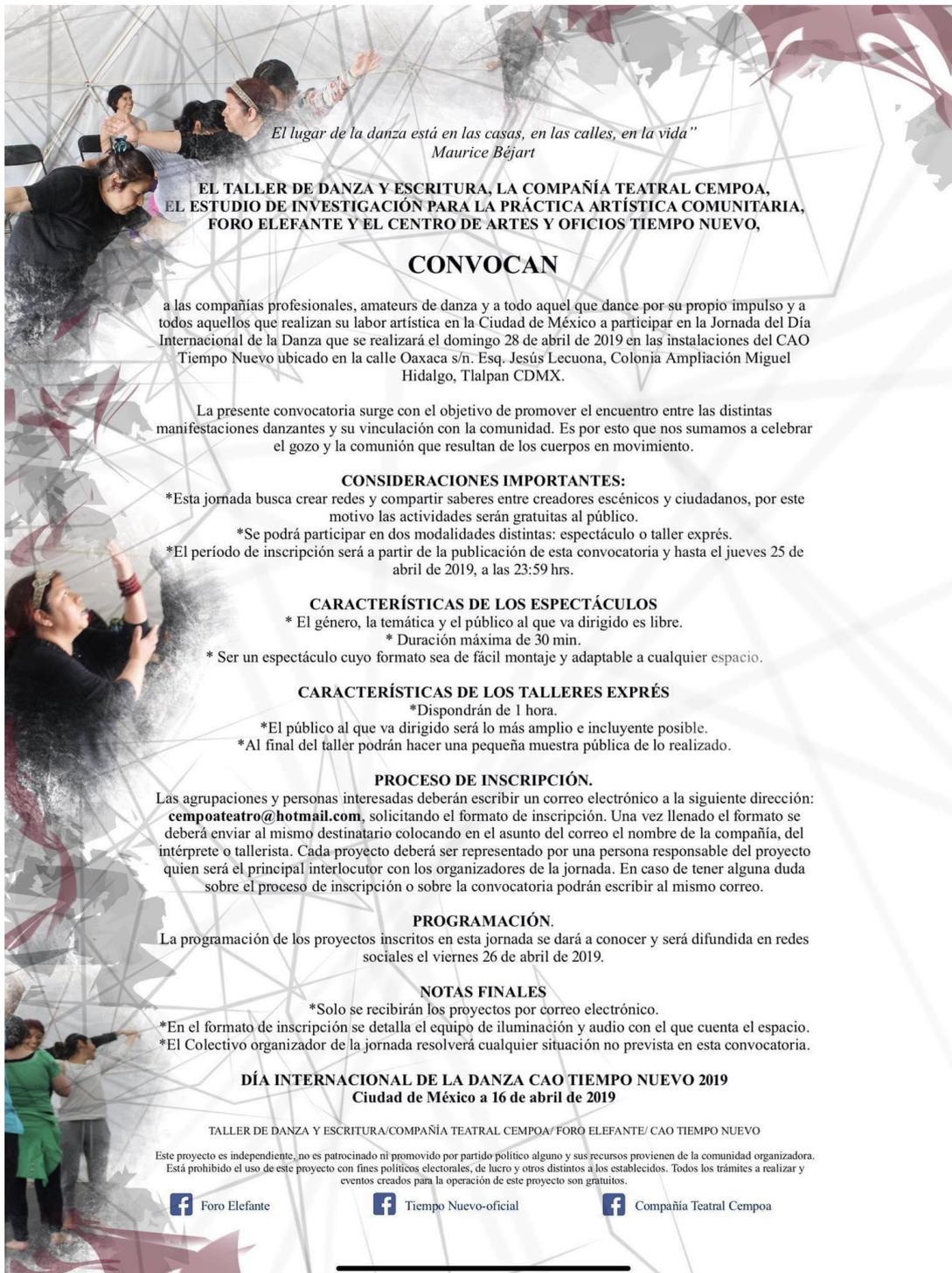
L : De même. Au revoir.

M : Au revoir.

Annexe 4

Appel et Programme de la JID 2019 au CAO « Tiempo Nuevo »

1. Appel Journée Internationale de la Danse



El lugar de la danza está en las casas, en las calles, en la vida"
Maurice Béjart

**EL TALLER DE DANZA Y ESCRITURA, LA COMPAÑÍA TEATRAL CEMPOA,
EL ESTUDIO DE INVESTIGACIÓN PARA LA PRÁCTICA ARTÍSTICA COMUNITARIA,
FORO ELEFANTE Y EL CENTRO DE ARTES Y OFICIOS TIEMPO NUEVO,**

CONVOCAN

a las compañías profesionales, amateurs de danza y a todo aquel que dance por su propio impulso y a todos aquellos que realizan su labor artística en la Ciudad de México a participar en la Jornada del Día Internacional de la Danza que se realizará el domingo 28 de abril de 2019 en las instalaciones del CAO Tiempo Nuevo ubicado en la calle Oaxaca s/n. Esq. Jesús Lecuona, Colonia Ampliación Miguel Hidalgo, Talpan CDMX.

La presente convocatoria surge con el objetivo de promover el encuentro entre las distintas manifestaciones dancantes y su vinculación con la comunidad. Es por esto que nos sumamos a celebrar el gozo y la comunión que resultan de los cuerpos en movimiento.

CONSIDERACIONES IMPORTANTES:

- *Esta jornada busca crear redes y compartir saberes entre creadores escénicos y ciudadanos, por este motivo las actividades serán gratuitas al público.
- *Se podrá participar en dos modalidades distintas: espectáculo o taller exprés.
- *El periodo de inscripción será a partir de la publicación de esta convocatoria y hasta el jueves 25 de abril de 2019, a las 23:59 hrs.

CARACTERÍSTICAS DE LOS ESPECTÁCULOS

- * El género, la temática y el público al que va dirigido es libre.
- * Duración máxima de 30 min.
- * Ser un espectáculo cuyo formato sea de fácil montaje y adaptable a cualquier espacio.

CARACTERÍSTICAS DE LOS TALLERES EXPRÉS

- *Dispondrán de 1 hora.
- *El público al que va dirigido será lo más amplio e incluyente posible.
- *Al final del taller podrán hacer una pequeña muestra pública de lo realizado.

PROCESO DE INSCRIPCIÓN.

Las agrupaciones y personas interesadas deberán escribir un correo electrónico a la siguiente dirección: cempoateatro@hotmail.com, solicitando el formato de inscripción. Una vez llenado el formato se deberá enviar al mismo destinatario colocando en el asunto del correo el nombre de la compañía, del intérprete o tallerista. Cada proyecto deberá ser representado por una persona responsable del proyecto quien será el principal interlocutor con los organizadores de la jornada. En caso de tener alguna duda sobre el proceso de inscripción o sobre la convocatoria podrán escribir al mismo correo.

PROGRAMACIÓN.

La programación de los proyectos inscritos en esta jornada se dará a conocer y será difundida en redes sociales el viernes 26 de abril de 2019.

NOTAS FINALES

- *Solo se recibirán los proyectos por correo electrónico.
- *En el formato de inscripción se detalla el equipo de iluminación y audio con el que cuenta el espacio.
- *El Colectivo organizador de la jornada resolverá cualquier situación no prevista en esta convocatoria.

DÍA INTERNACIONAL DE LA DANZA CAO TIEMPO NUEVO 2019
Ciudad de México a 16 de abril de 2019

TALLER DE DANZA Y ESCRITURA/COMPAÑÍA TEATRAL CEMPOA/ FORO ELEFANTE/ CAO TIEMPO NUEVO

Este proyecto es independiente, no es patrocinado ni promovido por partido político alguno y sus recursos provienen de la comunidad organizadora. Está prohibido el uso de este proyecto con fines políticos electorales, de lucro y otros distintos a los establecidos. Todos los trámites a realizar y eventos creados para la operación de este proyecto son gratuitos.

 Foro Elefante  Tiempo Nuevo-oficial  Compañía Teatral Cempoa

2. Programme de la JID au CAO « Tiempo Nuevo »⁹⁷



FORO ELEFANTE ANTE
CAO TIEMPO NUEVO
Entrada libre

DÍA INTERNACIONAL DE LA DANZA
Domingo 28 de abril
Calle Oaxaca, esq. Jesús Lecuona. Col. Ampl. Miguel Hidalgo. Tlalpan CDMX

12 hr.
TALLER SEMBRANDO SEMILLAS.
DANZA CREATIVA: NUEVAS CONVIVENCIAS
Imparte: Guadalupe González
Niñ@s de 6 a 12 años de edad, con un adulto.

13 hr
YO, TÚ, NOSOTROS
Pieza escénica creada por la comunidad dentro del taller de Danza y Escritura.

13:45 hr
SIGNOS
Dirección: Yasmin Gallardo/ Danza Mares

14:30 hr
CON LÍNEAS DE ORO
Intérpretes: Laura Ruiz Mondragón y Karla María

15:30 hr
MEMORIAS DE UN LUGAR
Dirección: Carmen Fernández y Daniela Guerrero

16:00 hr
DANZAREMOS
Dirección: Manpel Badillo, Juan Galicia y Manuel Martínez

16:15 hr
TALLER DE DANZA AFROCONTEMPORÁNEA
Imparte: Ingrid Nájera

⁹⁷ Documents fournis par Foro Elefante, Compagnie theatrale Cempoa.