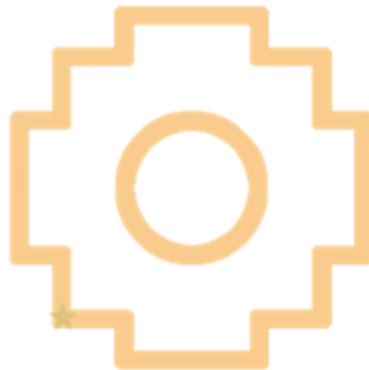


**Université de Lille - Campus Pont de Bois**

**UFR Humanités - Département Arts**

**Master Arts - Pratiques critiques en danse Année 2022-2023**



*Comment revenir au désir :*

*« Minka » pour la création d'une chorégraphie collaborative*

**Valeria Rocio Gonzales González Cueva**

**Mémoire de Master 2**

**Sous la direction de Marie Glon**

## Contenu

Remerciements.....	3
Avertissement .....	4
Résumé.....	5
Resumen.....	6
Abstract.....	6
« Le temps de l'homme » .....	8
I. Introduction.....	9
a. Retour à la danse .....	10
b. L'histoire des autres dans mon corps.....	11
II. Problématique et hypothèse .....	18
III. Mobiliser les modes d'action.....	21
c. Il ne s'agit pas d'une thérapie par l'art .....	21
d. Corps Sud.....	23
e. "Sentipensar" pour tisser un métodoestesis.....	25
f. "Minka" - Le savoir ancestral des Andes .....	27
g. Recherche basée sur les arts et connaissance située.....	29
h. Description phénoménologique .....	33
i. Chorégraphie vidéo et travail à distance .....	34
IV. Créer une communauté créative.....	37
j. La rencontre avec les danzantes-deseantes .....	39
k. Un protocole sensible.....	41
V. Tisser une chorégraphie collaborative .....	45
l. Accordage .....	45
m. Reconnaissance .....	46
n. Sessions de vidéoconférence.....	47
o. Les réappropriations.....	56
p. Sessions en presentiel.....	61
q. Initier le tissage de la pièce chorégraphique .....	65
r. Retour d'information des danseurs .....	71
VI. Conclusions ou intuitions pour de nouvelles voies .....	74
s. Sur la création d'un espace « safe » pour l'exploration de questions sensibles : .....	75

t.	L'utilisation des concepts de réciprocité, d'engagement et de complémentarité comme base de création dans des espaces multiculturels et avec différents niveaux de connaissance de la danse : .....	75
u.	Sur le concept de corps - territoire .....	76
v.	Sur le tissage d'une métodoestesis : .....	76
w.	Sur les facteurs de "succès" de Minka : .....	77
x.	Sur la valeur de la connaissance située : .....	77
VII.	Bibliographie.....	80
VIII.	Annexes.....	84
	Vidéos des sessions exploratoires par vidéoconférence - Traduites .....	84
	Vidéos des sessions d'exploration en face à face - Traduites.....	84
	Vidéos sur la "réappropriation" du mouvement.....	84
	Vidéos à propos de : Quels sont les besoins de ma pièce de mouvement ? .....	84
	Vidéos à propos de : "Tisser la pièce". .....	84
	Ecriture Poétique.....	85
	Bande sonore.....	88
	Table des figures.....	88
	Autres versions linguistiques - Versión otros idiomas - Other language versions.....	89

## Remerciements

À ma mère et à ma grand-mère Elsa, la première pour son courage dans les moments d'incertitude et la seconde pour m'avoir appris que je suis libre ; à toutes les deux pour leur ténacité.

A ma tante Yeye, conteuse de territoires, merci de m'avoir appris d'autres langues, à voyager et à imaginer de nouveaux mondes possibles.

Aux danzantes-deseantes Ana Moles, Anda Milkic, Clémence Bove, Didier Motti, Marisol Dextre Polo et Stephanie Valencia Barrón : grâce à vous, cette recherche trouve des réponses.

A Marie Glon, pour son accompagnement d'une patience infinie, son regard doux et son écoute bienveillante.

À Amanda Gonzales Córdova pour sa guidance familière à travers les espaces que je peux reconnaître dans la création, mais que j'apprends encore à nommer.

Aux amis de "La Malagua Cie" et à Valentina Morales Valdés pour leur fraternité latino-américaine et leurs paroles pleines de nature fertile.

A Sandra Ramos, ma première amie à Lille, pour m'avoir accueillie en famille et accompagnée pendant de nombreuses heures de travail et de recherche, sans doute un cadeau de mes ancêtres migrants.

À Estefanía Santana Alvarado, pour m'avoir accompagné et avoir suivi le fil de mon raisonnement magico-réaliste.

A Didier encore, pour m'avoir accompagné en liberté.

À la femme dansante, tisseuse et protectrice des rêves émergents, qui vit en moi et fait de mon corps un espace de souveraineté.

## Avertissement

Le texte que vous allez lire est un "texte migrant", un texte écrit par une personne qui parle et recherche des références dans plusieurs langues. Les références de ce mémoire proviennent de quatre langues, trois que je sais parler, lire et écrire : l'espagnol, l'anglais et le français ; et une que je ne parle pas (à cause des influences colonisatrices qui existent encore, plus que par manque de désir), mais à partir de laquelle je comprends des mots et des concepts qui se sont incarnés en moi par la pratique, qui n'existent pas dans une autre de mes langues connues et qui sont fondamentaux pour décrire ce travail : le quechua.

Tout cela influence ma façon d'écrire et de structurer mon "sentipensar". S'il est vrai que l'espagnol est la langue dans laquelle j'ai le plus de vocabulaire et à partir de laquelle je me connecte à d'autres connaissances du monde, le français est la langue dans laquelle cette recherche a été développée. Ce texte a une version intégrale en espagnol pour les personnes qui parlent ma langue, surtout au Pérou, mon pays natal, où parler du corps-territoire est une nécessité impérieuse, un savoir qui existe, mais dont nous avons oublié le nom.

Vous remarquerez peut-être qu'en espagnol, j'utilise le signe "@" dans l'intention d'utiliser un langage inclusif. Je parle d'encouragement parce que dans le langage populaire, on utilise des lettres neutres comme "e" ou "x" ; cependant, pour un texte académique qui est écrit et qui parle de travaux pratiques dans différentes langues, l'utilisation de "e" et de "x" rend l'écriture difficile. Malgré cela, je pense qu'il est nécessaire de faire l'effort de reconnaître la diversité qui existe dans le monde et de s'efforcer de la faire vivre. Je ne peux pas le faire en français, car c'est une nouvelle langue pour moi et ma compréhension du langage inclusif français est limitée.

Vous remarquerez peut-être aussi que j'utilise le mot "danseur" pour désigner les personnes qui ont participé à la "Minka Coreográfica", aussi bien en espagnol qu'en français. Il y a une raison à cela : le mot danzante me renvoie au souvenir des danseurs aux ciseaux du Pérou. Ces danseurs exécutaient des rituels et étaient des guérisseurs qui, par le chant et la danse, soignaient les malades et étaient également les représentants du "Taki Onqoy", la résistance politique et spirituelle des peuples indigènes. Pour eux, la danse est un sacerdoce qui se transmet de génération en génération et qui transmet l'identité des peuples des Andes. Les appeler danseurs implique donc que je reconnaisse les espaces sacrés des corps et des territoires qui collaborent à cette recherche.

Ce document est accompagné d'une bande sonore qui a accompagné tout le processus de recherche et a inspiré de nombreux moments de cette recherche. Vous la trouverez dans les annexes de ce texte et elle reflète en grande partie l'atmosphère de mon lieu de naissance. Je comprends qu'il n'est pas habituel d'inclure cela dans un document académique, mais là d'où je viens, on chante pour accompagner et guider

le travail, pour se souvenir de ces autres esprits qui ont dansé avec nous auparavant, pour créer en accord avec ses racines et les territoires traversés.

Les passages entre les langues ont révélé des fissures qui sont des espaces fertiles pour cette recherche, la danse et d'autres connaissances pour poser les questions nécessaires à l'épanouissement de la vie, et avec elle, de la danse.

## Résumé

Ce mémoire de recherche vise à explorer comment les concepts de réciprocité, d'engagement et de complémentarité de la "Minka", savoir ancestral des Andes, peuvent fonctionner pour la création chorégraphique collaborative. Ainsi, cette recherche-crédation s'efforce de mobiliser des connaissances d'autres disciplines pour créer une méthodologie qui permette de travailler sur des thèmes sensibles dans des espaces multiculturels et avec des personnes de tous les niveaux de connaissance de la danse.

La Minka est une connaissance qui condense un système reflétant les valeurs de la cosmovision andine et la manière de construire la communauté. Étant donné qu'il n'existe pas de littérature sur une "Minka chorégraphique", cette recherche a dû synthétiser certains aspects et les associer à d'autres connaissances telles que le corps-territoire, le sentipensar, la phénoménologie, le travail vidéo et la méthodologie des arts expressifs. Ceci afin d'expliquer la complexité de la Minka et son potentiel, puis de commencer à tisser des liens avec le travail de danse.

L'application de Minka chorégraphique a été structurée par trois prémisses : l'accordage, la reconnaissance et la collaboration, afin de familiariser les danseurs avec les connaissances nécessaires pour créer une pièce chorégraphique à partir des histoires de leur territoire corporel. Ainsi, les danseurs ont été des sujets actifs de cette recherche et ont traversé toutes les étapes de la création de la danse : de l'exploration à la direction. Grâce à ses connaissances et dans un cadre chorégraphique, chaque danseur a eu l'occasion d'apprendre et de générer des réflexions, des questions et des réponses qui ont façonné les besoins méthodologiques de la chorégraphie naissante Minka et/ou du produit artistique émergent, avec la collaboration comme métodoestesis.

## Resumen

La presente memoria tiene como objetivo explorar cómo los conceptos de reciprocidad, compromiso y complementariedad de la “Minka”, conocimiento ancestral de los andes, pueden funcionar para la creación coreográfica colaborativa. Así, esta investigación - creación pasa por el esfuerzo de movilizar conocimiento de otras disciplinas para crear una metodología que permita trabajar temas sensibles en espacios multiculturales y con personas de todos los niveles de conocimiento en la danza.

La Minka es un saber que condensa un sistema que refleja los valores de la cosmovisión andina y la forma de construir comunidad. Dado que no existe literatura sobre una “Minka coreográfica” esta investigación debió sintetizar aspectos y asociarlos con otros saberes como el cuerpo – territorio, el sentipensar, la fenomenología, en trabajo en video y la metodología de artes expresivas. Esto con el fin de explicar la complejidad de la Minka y su potencial, para luego empezar a tejer puentes hacia el trabajo de la danza.

La aplicación de Minka coreográfica estuvo estructurada por 3 premisas: Sintonización, Reconocimiento y Colaboración, esto con el fin de familiarizar a los danzantes con los conocimientos necesarios para crear una pieza coreográfica desde las historias de su cuerpo territorio. Así, los danzantes fueron sujetos activos de esta investigación y pasaron por todas las etapas de la creación en danza: desde explorar hasta dirigir. A través de sus conocimientos situados y dentro de un marco de trabajo coreográfico, cada danzante tuvo la oportunidad de aprender y generar reflexiones, preguntas y respuestas que moldearon las necesidades metodológicas de la naciente Minka coreográfica y/o del producto artístico emergente, teniendo como norte la colaboración como métodoestesis.

## Abstract

This research memory aims to explore how the concepts of reciprocity, commitment, and complementarity of the "Minka", ancestral knowledge of the Andes, can work for collaborative choreographic creation. Thus, this research-creation goes through the effort of mobilizing knowledge from other disciplines to create a methodology that allows working on sensitive issues in multicultural spaces and with people of all levels of knowledge in dance.

The Minka is a knowledge that condenses a system that reflects the values of the Andean cosmovision and the way of building community. Since there is no literature on a "choreographic Minka", this research had to synthesize aspects and associate them with other knowledge such as body-territory, sentipensar, phenomenology, video work and expressive arts methodology. This to explain the complexity of Minka and its potential, and then begin to weave bridges to the work of dance.

The application of choreographic Minka was structured by 3 premises: Tuning, Recognition and Collaboration, this to familiarize the dancers with the necessary knowledge to create a choreographic piece from the stories of their body territory. Thus, the dancers were active subjects of this research and went through all the stages of dance creation: from exploring to directing. Through their situated knowledge and within a choreographic framework, each dancer had the opportunity to learn and generate reflections, questions and answers that shaped the methodological needs of the nascent choreographic Minka and/or the emerging artistic product, with collaboration as a métoestesis.

**Mots-clés** : Minka, Collaboration, Danse, Recherche – Création, Chorégraphie, Cocréation, Multiculturalité, *Sentipensar*, Metodoestésis, Pensée décoloniale, Education.

## « Le temps de l'homme »<sup>1</sup>

La particule cosmique qui navigue dans mon sang  
Est un monde infini de forces sidérales  
Qui m'est venu après un long voyage millénaire  
Quand, peut-être, j'étais du sable pour les pieds de l'air  
Puis j'ai été bois, racine désespérée  
Enfoncé dans le silence d'un désert sans eau  
Puis j'ai été un escargot, qui sait d'où  
Et les mers m'ont donné leur premier mot  
Puis la forme humaine s'est déployée sur le monde  
La bannière universelle des muscles et des larmes  
Et le blasphème a poussé sur la vieille terre  
Et le safran, et le tilleul, et le couplet et la prière  
Puis je suis venu en Amérique pour naître homme  
Et en moi j'ai rassemblé la pampa, la jungle et la montagne  
Si un grand-père des plaines a galopé jusqu'à mon berceau  
Un autre m'a raconté des histoires sur sa flûte de roseau  
Je n'étudie pas les choses, je ne prétends pas les comprendre  
Je les reconnais, c'est vrai, car j'y ai vécu auparavant  
Je converse avec les feuilles au milieu des montagnes  
Et les racines secrètes me transmettent leurs messages  
Et je traverse le monde, sans âge ni destin  
A l'abri d'un cosmos qui marche avec moi  
J'aime la lumière, et la rivière, et le silence, et l'étoile  
Et je m'épanouis dans les guitares, parce que j'étais le bois...

(Yupanqui, 1965)

---

<sup>1</sup> Cette traduction est la mienne.

## I. Introduction

Je suis une Péruvienne de 41 ans, danseuse, spécialiste de la gestion de projets, thérapeute en arts expressifs et éducatrice interdisciplinaire. Je mentionne tout dans l'ordre dans lequel j'ai appris chaque métier et uniquement parce qu'il est parfois nécessaire de classer les efforts dans de petits espaces pour m'expliquer ; mais si je dois parler de la façon dont tout cela se présente de l'intérieur, la seule chose que j'ai faite est de danser dans des paysages divers tout au long de ma vie.

La gestion de projet est comme une grande chorégraphie. Il est nécessaire de faire bouger tous les éléments en jeu au bon moment, avec le moins d'effort possible pour atteindre un objectif et un destinataire qui bénéficiera d'un produit qui a nécessité une analyse conceptuelle, une conception, une production et une étude. D'autre part, la thérapie par les arts expressifs (TAE en espagnol ou EXA en anglais et en français ; ci-après EXA) est une profession que j'ai apprise en cherchant à me doter d'outils sensibles qui me permettraient de recevoir avec douceur ce que les processus de mouvement suscitaient chez les personnes avec lesquelles je travaillais.

Ce dernier point est particulièrement important pour moi, car d'après ma propre expérience et celle d'autres personnes, j'ai réalisé que les arts ont la capacité d'ouvrir des dimensions sensibles en nous, mais qu'en tant qu'animateur ou participant, on ne dispose pas toujours des outils nécessaires pour "mettre" quelque part ce qui surgit chez quelqu'un, pour le comprendre ou même pour en faire quelque chose. En tant que Péruvienne, c'est un chose avec laquelle j'ai vécu pendant près de la moitié de ma vie.

Je suis née en 1981 et, pour situer le contexte dans lequel je suis une migrante péruvienne, je dois expliquer que le Pérou a vécu 20 ans de conflit armé interne entre 1980 et 2000. Des groupes subversifs, les forces armées et la société civile se sont affrontés dans tout le pays. Aucune statistique ne représente l'ampleur de la violence ni ne montre toute l'étendue de ce que chaque personne a vécu pendant le conflit armé. Les histoires de ces années vivent dans nos corps d'une manière commune, encore inexplorée par la grande majorité des Péruviens. Dans le cadre de mon travail sur la responsabilité sociale, j'ai pu constater que les corps des personnes avec lesquelles je travaillais présentaient des traces de cette violence et de cette confusion : des femmes migrantes, des adolescents à la recherche d'un moyen de s'en sortir, des enseignants qui tiennent des places et résistent à partir de leurs connaissances et de leurs convictions, uniquement dans l'espoir que quelque chose pourrait être différent, même s'ils n'ont aucune idée de ce à quoi cela ressemblerait.

### a. Retour à la danse

Dans ces divers espaces, par sérendipité ou par entraînement, c'est à travers le corps des autres que la danse est réapparue. Je l'exprime ainsi car mon travail avec les groupes ne part pas nécessairement de la danse, et ce pour une raison méthodologique de l'EXA : le corps est le contenant des sens et, par-là, le contenant de notre perception du monde. Commencer une approche de travail à partir du corps peut être menaçant, ce qui nécessite un accord préalable, en commençant par l'espace et en continuant par le visuel, l'auditif, le verbal, l'écrit, etc. De petits aperçus de mouvements qui ont généré des histoires dans d'autres langues, des pièces dans lesquelles le corps a montré des phrases pleines de possibilités et, avec elles, le soupçon que ces histoires peuvent devenir des phrases chorégraphiques. Ce qui a émergé après ces pièces de mouvement a déclenché d'autres processus où la clarté corporelle s'est traduite en clarté verbale ou en clarté d'action. Quelque chose était soudain devenu clair pour les participants et, en moi, ces phrases de mouvement sont toujours restées comme une chorégraphie cachée que je rêvais de mettre en scène un jour.

Il y avait cependant une limite personnelle à cette pensée : j'avais arrêté de danser depuis plusieurs années, peut-être pas en tant que pratique personnelle mais en tant que performance, et je m'étais consacrée à la mise en place d'"autres chorégraphies", par d'autres personnes, dans d'autres espaces, à travers d'autres médias. Je ne peux pas dire que ce soit une limitation : apprendre à faire des parallèles entre la danse et d'autres méthodologies est quelque chose que j'ai beaucoup apprécié et qui m'a permis de mettre en contact avec les arts des personnes qui ne les pratiquent pas dans le cours normal de leur vie, mais être un artiste et ne pas créer, c'est diminuer la passion de la vie. Heureusement pour moi, la danse palpite dans tout ce que je vois et envoie souvent de petits signaux par le biais de messages dépourvus de technique, mais pleins d'enthousiasme.

Revenir à la danse était un désir qui a commencé à se manifester dans mon travail avec d'autres personnes depuis la limitation de l'environnement, des ressources, de la compréhension de mes idées et des espaces de représentation, mais la limitation n'est pas toujours un espace négatif, surtout lorsqu'il s'agit de désirs.

Le nom initial de cette recherche s'inspire d'un concept fondamental de la psychanalyse lacanienne : "Le désir, dans la conception lacanienne, constitue l'essence de l'homme et, par conséquent, la base de la pratique analytique. Par conséquent, la notion de "sujet désirant" émerge comme un résultat logique de ce que Lacan a appelé la constitution subjective" (Fernández Durán, 2022). Pour Lacan, nous, les sujets, sommes traversés par le langage, qui est un ordre symbolique qui nous précède, dans lequel il y a des pièces impossibles à gérer dans leur totalité et qui sont perçues comme une "faille", une limitation structurelle qui permet au désir de fonctionner. Lacan appelle cette "faille", cette "limitation", cet "espace" ou cette "béance" l'"Objet" et c'est lui qui permet la manifestation du désir. Le désir ne s'éteint jamais, car il se situe dans un lieu de limitation et chaque fois que nous pensons l'avoir atteint, un nouveau manque réapparaît.

Selon mon interprétation, si avant de connaître le langage nous étions complets, le désir est aussi la manifestation de notre essence qui cherche à se montrer sans cesse sous différentes formes, et c'est cette limitation qui nous montre le chemin vers ce que nous sommes et voulons vraiment faire. Revenir au désir, c'est créer un chemin qui nous ramène à nous-mêmes, et chaque chemin a une carte que l'on est seul à connaître. Pour moi, revenir au désir, c'était revenir à la danse, à la création et au travail en mouvement avec d'autres, et c'est précisément en travaillant avec d'autres que ce projet a commencé à prendre forme.

### b. L'histoire des autres dans mon corps

En 2011 et 2012, avec deux autres collègues d'EXA, j'ai dirigé un programme d'autonomisation des femmes dans la communauté urbaine autogérée de Huaycán, à la périphérie de Lima, au Pérou. L'intervention communautaire a été demandée par l'ONG américaine Light and Leadership<sup>2</sup>, qui menait déjà des interventions communautaires avec des enfants, des jeunes et des femmes depuis plusieurs années. La demande portait sur la création d'un programme susceptible d'intégrer un groupe de femmes vivant dans le secteur sud de Huaycán, car, bien que l'ONG ait essayé à plusieurs reprises de les inviter à participer, elles n'avaient pas été en mesure de le faire de manière permanente et, par conséquent, il leur paraissait aussi difficile de travailler avec leurs familles.<sup>3</sup> L'ONG espérait pouvoir inclure ce groupe dans ses programmes de tissage et de commerce équitable. Quant à nous, nous avons préparé un programme basé sur les principes de la thérapie par les arts expressifs qui utilisait le terme "empowerment" comme base de la demande d'intervention ; pourtant, la réalité nous a conduits vers une voie différente.

J'ai découvert avec ces femmes quelque chose que la stratège de marque Kezia Israel (ou @Kizkopop<sup>4</sup> sur les réseaux) exprime mieux que moi à propos du mot "empower" et de la façon dont ce mot est dominateur, écrasant et surutilisé. Selon Kizkopop, il n'est pas de notre ressort de donner à qui que ce soit le pouvoir de faire quoi que ce soit. Ce que l'on peut faire, c'est donner des outils pour manifester ce pouvoir. Donner du pouvoir et les affirmations qui peuvent être faites autour de ce mot impliquent une limitation, alors que donner des outils à quelqu'un implique la liberté. Il est donc vrai que l'idée de mon travail a toujours été associée au concept d'"empowerment" ; cependant, ma façon de faire est liée à la génération d'espaces où les outils personnels peuvent être reconnus afin de créer dans la liberté et la transparence.

Huaycán est une communauté autogérée située à la périphérie de Lima, au Pérou. La région a commencé à être envahie vers 1984 et a été organisée en zones, qui ont été autogérées pour défricher le terrain, créer des routes et tout ce qui était nécessaire à la création d'un espace de vie. Notre travail s'est déroulé dans l'espace

---

<sup>2</sup> <https://www.lightandleadership.org/>

<sup>3</sup> Un article sur ce travail a été préparé avec ma collègue Jenny Quezada, mais au moment où j'écris ces lignes, il n'a pas encore été publié. Il est donc possible que ce que je dis sur l'intervention communautaire "Planter la graine" se trouve également dans cet article.

<sup>4</sup> <https://www.instagram.com/kizkopop/>

commun de la zone "S", d'une superficie d'environ 50 mètres carrés, avec un sol en terre battue, des murs en bois, un toit en tôle, des fenêtres sans vitre et un éclairage naturel. Il ne disposait pas des services de base et, avant d'entrer dans la pièce, il y avait une sorte de patio en terre battue d'environ 30 mètres carrés.

C'est là que l'ONG menait ses activités. Le mobilier disponible se composait de deux tables en bois, de bancs et de chaises en mauvais état. Notre travail a commencé par la reconnaissance des possibilités de l'espace et il s'agissait d'un travail partagé : les facilitateurs ont reconnu les possibilités de notre travail dans l'espace attribué, les participants ont reconnu (dans le sens d'une nouvelle connaissance) ce qui pouvait être fait dans cet espace et, ensemble, nous nous sommes reconnus les uns les autres (dans le sens d'une observation mutuelle, d'une inspection mutuelle, d'un ressenti mutuel et d'une connaissance de nos identités).

*Figure 1: Vue de la salle communautaire de la zone "S" de Huaycán.*



La plupart des femmes qui ont bénéficié de notre programme étaient des migrantes originaires du sud, du centre et de la haute jungle du Pérou, disposant de faibles ressources économiques et d'un niveau d'éducation peu élevé. Elles étaient venues à Huaycán pour fuir le terrorisme ou pour trouver de meilleures conditions de vie que celles qu'elles avaient dans leur lieu d'origine. Le programme s'est déroulé en plusieurs étapes : il a commencé par une phase de sensibilisation pour créer un lien et s'est terminé par la création de produits artistiques basés sur ce qu'elles-mêmes partageaient lors de chaque session. Il s'est déroulé dans la salle commune de la zone "S" de Huaycán.

Ces femmes sont venues à l'atelier dans l'espoir que nous leur enseignions une activité productive qu'elles pourraient reproduire à la maison pour gagner de l'argent supplémentaire ; cependant, notre proposition était différente : nous voulions générer du temps pour elles, pour créer, pour se connaître, hors de toutes les responsabilités, qui leur permettrait de créer un espace pour reconnaître leur valeur. Cela leur servirait à reconnaître leurs ressources et leurs capacités, et à penser à leur bien-être individuellement pendant quelques heures par semaine.

Figure 2: Salle communautaire dans la zone "S" de Huaycán.



Il est intéressant de noter que lorsqu'elles parlaient de leur vie, elles mentionnaient l'énorme quantité d'activités qu'elles réalisaient pour leur famille et leur communauté, et poursuivaient leur discours par une phrase commune : *"Mais je ne travaille pas, je ne fais rien"*, ce qui signifiait qu'ils ne recevaient pas de salaire pour leurs activités et que, par conséquent, leur travail n'avait pas de "valeur". Nous voulions qu'elles comprennent la valeur de leurs efforts. Beaucoup d'entre elles n'avaient pas de réseau de soutien et sont donc venues à l'atelier avec tous leurs enfants, qui demandaient avec insistance ce que faisait leur mère, car l'atelier rompait avec la dynamique maternelle qu'ils connaissaient. L'ONG a organisé des activités pour les enfants et lorsque les femmes sont arrivées, les volontaires ont emmené les enfants jouer à l'extérieur de l'espace commun, celles qui avaient des bébés les ont gardés dans leurs bras.

Figure 3: entrée de la salle communautaire dans la zone "S" de Huaycán.



L'une d'entre elles, que j'appellerai "Sofia", appartenait à un groupe familial. Lorsqu'elle est venue travailler avec nous, Sofia avait plus de 80 ans et était l'une des femmes qui participaient le plus au programme. Elle

arrivait à chaque séance main dans la main avec l'une de ses filles ou belles-filles, qui l'aidait à marcher de son domicile au centre communautaire. Quelques mois plus tôt, elle avait été renversée par un bus de transport public et sa mobilité était réduite après que les médecins eurent dû lui reconstruire la hanche. "*Nous l'amenons ici pour la distraire*", nous ont-elles dit au début, insinuant qu'elle ne pouvait rien faire parce qu'elle était vieille ou parce qu'elle était affectée par son accident. Sofia est arrivée lentement, à petits pas légers, comme quelqu'un qui caresse la terre avec ses pieds et les yeux toujours levés. Pour nous, sa mobilité réduite n'était pas une difficulté et nous l'avons encouragée à prendre part à la dynamique et à participer selon ses possibilités.

Au cours de deux ans, nous avons vu évoluer l'amplitude de mouvement et la participation de Sofia de bin des manières : elle affichait le caractère d'une matriarche pleine de vie. Sofia était la mère d'au moins huit enfants, hommes et femmes confondus ; trois de ses filles ont participé à l'atelier ainsi que deux de ses belles-filles. L'une des belles-filles, que j'appellerai "Janet", était remariée à l'un des fils de Sofia. Janet, à son tour, a assisté à l'atelier avec sa fille, âgée d'environ 16 ans, qui était le fruit de son premier mariage.

Dans l'atelier, il a fallu plusieurs mois de travail pour parvenir à l'utilisation du mouvement, en raison de questions méthodologiques et contextuelles. Incorporer l'utilisation du corps dans des contextes de violence et de migration est une chose qui se fait avec beaucoup de délicatesse en raison de la quantité d'histoires que le corps a l'habitude de porter ; nous avons donc travaillé avec différentes formes artistiques pour apprendre à connaître de petits fragments de ces histoires et soutenir leurs processus de création. Le mouvement a consolidé plusieurs mois de travail et a donné forme aux histoires que chaque femme a apportées à l'atelier : mythes de la jungle, chants et danses de leur enfance, histoires de leur arrivée en ville, de la famille qu'elles ont laissée derrière elles, de la nature qui n'existait plus dans leur vie quotidienne, mais dans leurs souvenirs.

Lors d'une journée d'atelier typique, nous avons entre 10 et 16 participantes, avec lesquelles nous partageons deux heures qui donnaient forme non seulement aux histoires dont elles étaient issues, mais aussi à celles où elles voulaient arriver, à ce qu'elles considéraient comme "la bonne vie" pour une femme. Un jour comme les autres, nous sommes arrivés et il n'y avait que cinq personnes. Nous avons attendu plusieurs minutes qu'elles arrivent, mais personne d'autre ne s'est présenté. Lorsque nous avons demandé si l'une d'entre elles savait pourquoi tant de personnes manquaient à l'appel, Janet a répondu ceci : "Je ne pense pas qu'elles vont venir à cause de moi", tout en joignant les mains entre ses jambes. Pourquoi penses-tu que c'est ta faute ?", lui a répondu ma collègue Jenny, et ensuite, après un bref silence, Janet a commencé à répondre qu'elle avait eu une grosse dispute avec son mari (le fils de Sofia), parce qu'il avait vu sa fille discuter avec un ami dans les escaliers en face de sa maison. Le beau-père avait insinué que la fille de Janet avait une conduite "inconvenante" (pour ne pas dire plus), qu'elle ne devait pas quitter la maison et que

c'était un manque de respect pour leur foyer. Janet avait défendu sa fille, en argumentant qu'elle la connaissait et que ce n'était pas vrai. Le beau-père, voyant qu'il ne pouvait pas gagner la bataille, avait décidé de sortir le discours du "c'est moi qui fais vivre cette maison et on fait ce que je dis", mais il s'était alors passé quelque chose à laquelle il ne s'attendait pas. Janet avait eu le temps de réfléchir à la valeur de son travail, qui était l'un des thèmes récurrents du groupe, et lorsqu'elle a entendu ce que disait son mari, elle l'a affronté en lui disant que depuis cinq ans, c'était elle qui subvenait aux besoins de la famille. L'homme était devenu furieux et était parti, sans revenir à la maison depuis des jours.

Janet avait compris que les autres femmes du clan familial étaient du côté de son mari et qu'elles ne viendraient pas à l'atelier, parce qu'elle avait osé répondre et se plaindre, ou, comme nous l'avons vu, se défendre et fixer des limites. À ce moment-là, le corps de Janet a accompagné ses paroles d'une manière que je n'oublierai jamais. Ses mains étaient jointes et serrées entre ses jambes ; lentement, elle les a légèrement ouvertes et a poussé ses pieds contre le sol en terre battue tout en redressant sa position sur la chaise ; elle a ramené ses mains toujours jointes vers sa poitrine et les a tendues vers l'avant en déclarant ceci : "Je lui ai dit quelque chose que j'avais gardé au fond de mon cœur", puis elle a ouvert ses paumes et les a placées vers le haut sur ses genoux en disant : "Il est parti et je ne pense pas qu'il reviendra et c'est pourquoi elles ne sont pas toutes venues, elles sont aussi fâchées contre moi, c'est ma faute".

Elle a fini de parler, et tandis que nous réfléchissions en silence à la meilleure façon de répondre à ce qu'elle disait, Sofia est apparue dans l'embrasement de la porte, une main tenant le bras de sa fille et l'autre appuyée sur une canne qu'elle enfonçait fermement dans le sol en terre battue, les yeux fixés sur Janet, en marchant d'un pas court, fort et ferme. Sofia s'est approchée de la chaise à côté de Janet, s'est assise, l'a regardée, nous a regardées et a dit : "Allons-y, commençons", et a tendu sa main paume en l'air à Janet, qui l'a prise en regardant vers le bas en silence. Lentement, les autres femmes sont arrivées l'une après l'autre et nous avons commencé la séance. Sofia est venue soutenir Janet avec une fermeté qui se voyait sur tout son corps et le corps de Janet a été rempli d'une légèreté scintillante pendant quelques secondes.

À ce moment-là, une image est apparue dans mon esprit : je me tenais dans un espace blanc éclairé par une lumière bleue transparente et à l'intérieur de moi se trouvait le visage d'une autre personne. L'image a continué à se développer au cours des séances suivantes. Après cet épisode, les histoires des autres femmes ont continué à se succéder : les lieux qu'elles avaient traversés, les personnes qui n'étaient plus là, le « huayco »<sup>5</sup> qui avait balayé leurs maisons sous leurs yeux. Elles parlaient avec de petits mouvements et, à

---

<sup>5</sup> Du quechua "wayq'u" qui signifie énorme masse de boue et de roches que les pluies torrentielles font descendre des hauteurs des Andes et qui, en tombant dans les rivières, les font déborder.

l'intérieur de moi, l'image grandissait, d'autres personnes apparaissaient avec d'autres personnes à l'intérieur d'elles.

“Que puis-je faire avec cela”, me suis-je souvent demandé. Ma danseuse s'était connectée à leurs histoires et à leurs gestes, qui étaient pour moi des embryons de mouvement. Comment pouvais-je répondre à ce que je portais maintenant dans mon corps ? Je voulais danser tout ce qu'elles évoquaient en moi, mais une fois de plus, j'étais ailleurs et je sentais aussi que mon interprétation ne rendrait peut-être pas justice à ses sentiments. Une autre idée est née de cette recherche : et si elles pouvaient me guider chorégraphiquement pour raconter leur histoire ? Ou mieux encore : comment pourraient-elles composer une phrase chorégraphique ? Ces questions commençaient déjà à formuler un projet possible que j'avais envie de développer, néanmoins j'avais un grand sentiment d'impossibilité. Cependant, le travail avec elles me donnait sans cesse des retours, de nouvelles questions, de nouvelles certitudes. Leurs connaissances remettaient tout simplement en question nos méthodes de travail ; nous donnions quelque chose et elles donnaient quelque chose d'autre en retour.

*Figure 4 Participants à l'atelier "Planter la graine."*



Je me suis demandé dans quelle mesure ma proposition de danser ou de réinterpréter les gestes des autres pouvait être "éthique" avec ce qui était là, et j'ai expérimenté comment d'autres personnes pouvaient m'accompagner pour danser ou recevoir ces contenus sensibles. Comment raconter une histoire avec dignité ? Comment partager avec justice ces moments de beauté qui sont gravés en nous ?

J'ai dû reformuler la façon dont je voulais revenir à la danse et les outils qui pouvaient m'aider à raconter en mouvement les histoires qui nous habitent. La façon dont on raconte son histoire parle aussi de la façon dont on veut être vu et du potentiel que l'on peut développer. Cela parle du potentiel inhérent pour réécrire nos histoires. (Gonzales Gonzalez Cueva, 2018) et la manière dont nous les racontons parle aussi (même si

nous n'y pensons pas au départ) du lieu dont nous venons sur nos origines, des choses auxquelles nous croyons, des connaissances que nous portons.

Dans ce lieu plein de limitations qu'est Huaycán, nous avons trouvé non seulement de nombreuses histoires à raconter, mais aussi un partage qui a fonctionné comme une collaboration silencieuse. Nous avons créé un espace durable pour elles et elles nous ont posé des questions et nous ont transmis des connaissances qui nous ont aidés à améliorer notre travail, des connaissances sur d'autres lieux et d'autres paysages, des connaissances que nous n'avions pas mais qui nous ont été utiles dans la vie. Il y avait un apprentissage commun qui provenait de la simple expérience de la vie.

Cela m'a fait prendre conscience qu'il y avait en moi un apprentissage qui avait eu lieu dans la vie et qui devait être recontextualisé pour former quelque chose de nouveau, ou plutôt, pour ouvrir la voie à quelque chose qui avait commencé à se formuler et à se montrer dans ce type de vision transparente. Ces histoires d'autres personnes dans mon corps avaient maintenant besoin d'être énoncées pour devenir de la danse, pour parler de la collaboration, de ce qui est créé et recréé dans le corps lorsque nous travaillons avec d'autres, lorsque nous nous mobilisons, lorsque le langage change, lorsque nous migrons et devons-nous reformuler.

"La réflexion sur les techniques du corps permet au danseur de contextualiser / décontextualiser / recontextualiser les connaissances acquises. Cela permet d'opérer la "transposition didactique", c'est-à-dire le passage du savoir appris au savoir enseigné. Les techniques du corps ainsi conçues peuvent, dans ces conditions, fonctionner comme un contexte de production et de diffusion de savoirs chorégraphiques, transcendant la magie, et dépassant ainsi l'obstacle de cet impensé technique/formel/esthétique, soulevé par exemple lors de la diffusion des savoirs du " corps disponible " (Saladain, 2022).

Avoir un corps disponible pour la création implique également d'avoir une certaine connaissance des histoires et des savoirs que nous possédons afin d'y revenir lorsque nous en avons besoin ou de savoir où nous nous situons lorsque nous recherchons ou créons. Dans cette optique, lorsque je parle de retour au désir, je parle de retour au corps et de le laisser donner forme à ce qu'il sait et à ce qu'il veut exprimer et, étant donné que cette idée de recherche commence lorsqu'il devient viable de se décentrer de son lieu d'origine, la mise en pratique de ce désir implique également de faire connaître une manière de voir et d'appartenir au monde ; elle implique que l'idée de retour au désir est différente pour chaque personne et, avec cela, de comprendre également que les ordres symboliques sont différents pour chacun d'entre nous.

La réalisation de cette recherche-crédation implique ensuite la rencontre avec d'autres personnes qui avaient également le désir d'en savoir plus sur la danse et qui étaient prêtes à entrer dans un processus d'exploration guidé par les connaissances qui avaient attiré mon attention.

## II. Problématique et hypothèse

La problématique de cette recherche repose sur différents contextes qui, au fur et à mesure qu'ils transitaient avec et à travers moi, par des espaces et des lieux, ont généré des questions sur la manière de travailler avec des personnes qui connaissent peu ou pas du tout la danse. C'est précisément cette itinérance entre présence et absence de savoir qui m'a amenée à m'interroger sur la manière dont nous transposons le savoir.

Parler de la danse dans le contexte péruvien est complexe, tout d'abord parce que dans mon pays on danse beaucoup, mais institutionnellement les références éducatives sont limitées, ce qui signifie qu'il n'existe pas d'étude approfondie des caractéristiques de la danse au Pérou et de ses formes de transmission, en dehors de l'anthropologie et de la sociologie. À ce sujet, la sociologue et danseuse péruvienne Miryan Parra Herrera mentionne ce qui suit :

"Les études sur la danse [au Pérou] ont été liées au débat sur le processus de construction de l'identité nationale et aux luttes pour l'hégémonie culturelle, c'est pourquoi la diversité des expressions de danse qui caractérisent le pays n'a pas été traitée de manière égale ; dès le début, en raison de l'action et de l'ascendant des intellectuels indigénistes et, plus tard, en raison de l'influence du nationalisme populaire, une attention particulière a été accordée aux danses populaires d'origine andine. Leurs approches théoriques ont été principalement guidées par des approches culturalistes qui ont séparé l'analyse de la danse et la culture de l'analyse du pouvoir. Leurs approches méthodologiques ont été marginales par rapport aux processus de réflexion critique, car elles ont été principalement empiriques, utilisant surtout les instruments empruntés à l'ethnographie, qui considère l'objet de la recherche comme l'autre. C'est pourquoi il est nécessaire d'approfondir la recherche dans le domaine des études sur la danse, en particulier à partir d'une lecture qui privilégie les relations de pouvoir, en incorporant l'analyse de sa colonialité, afin de permettre l'étude d'aspects centraux tels que la subalternité et l'analyse de l'élément central de toute danse : le corps" (Parra-Herrera, 2006). (Parra-Herrera, 2006)

De même, la diffusion d'outils d'analyse, de construction et de diffusion de la danse contemporaine sont accessibles à un petit nombre de personnes ; cependant, les questions de connaissance et de transmission ne dialoguent pas nécessairement avec les savoirs traditionnels et leurs formes de création et de transmission. Les savoirs ancestraux existent et résistent, mais ils sont toujours définis à travers les yeux de savoirs qui ressentent et pensent d'une autre manière. Cela suggère qu'il existe des dynamiques de pouvoir dans la production de connaissances sur la danse, qu'il y a des fissures qui limitent la valorisation de méthodes qui fonctionnent depuis des milliers d'années et font partie d'une culture vivante et que, si l'on trouve des passerelles pour converser sur un pied d'égalité avec d'autres formes de production de connaissances académiques, elles pourraient générer des opportunités pour de nouvelles conversations sur la danse, ses méthodes et la contribution de connaissances non hégémoniques. Si l'étude des savoirs

ancestraux reste dans le domaine de la sociologie ou de l'ethnographie, les applications et les diversifications possibles restent non seulement inexplorées, mais ne donnent pas la parole aux personnes et aux groupes dont les façons de voir le monde sont valables et bénéfiques pour la terre. Chercher des voies de pollinisation croisée, c'est cesser de perpétuer la colonisation.

De même que la diffusion des savoirs ancestraux est limitée, la connaissance de la danse contemporaine dans les milieux éducatifs l'est également, ce qui signifie que beaucoup n'envisagent pas son potentiel dans leur vie, qu'ils ne connaissent pas le mouvement ou, dans le meilleur des cas, qu'ils ne l'apprennent que plus tard. "La danse n'est pas seulement un produit spécialisé ou une fonction que certains spécialistes exécutent. La danse fait partie de la vie sociale et est donc une pratique politique et culturelle" (Parra-Herrera, 2006). (Parra-Herrera, 2006) Cependant, cette compréhension n'est pas très répandue. Même dans les environnements interculturels dans lesquels j'ai travaillé dans différents pays, avec des personnes ayant eu accès à l'enseignement supérieur, j'ai reçu des questions récurrentes liées au manque de connaissance et d'appréciation de la danse : *pourquoi faire un master en danse ? Y a-t-il un doctorat ? Cela existe-t-il ? Que font-ils ? À quoi cela sert-il ?* Si une personne ne connaît rien à la danse, comment pourrait-elle s'y intéresser ? Pourquoi irait-elle la voir ? Pourquoi l'étudierait-elle ?

L'exploration de la corporalité peut être menaçante, car elle exige que l'autre quitte sa logique mentale pour en utiliser une autre, dans laquelle les stratégies quotidiennes peuvent ne pas fonctionner ou l'entraîner sur des chemins sinueux, où une exploration sensible est nécessaire, un espace qui accueille les questions. Il ne suffit pas d'être un professionnel de la danse pour supposer que l'on peut transmettre la danse, et venant d'un endroit où il y a peu de diffusion et de recherche sur la danse et les savoirs ancestraux, comment transmettre quelque chose pour lequel on n'a pas de mots ou d'images ? Même si l'on a des images et des mots, le changement de langue et de culture rend la transmission plus complexe.

C'est dans cette optique que le concept de "Minka" apparaît comme une réponse au besoin d'un espace de création qui génère un sens de la communauté, où la connaissance de chaque individu, de sa corporalité et de ses transits peut servir de portail pour recevoir la connaissance associée à la création de la danse et où, ce faisant, des concepts tels que le *sentipensar*<sup>6</sup> et le corps-territoire<sup>7</sup>, notions fondamentales dans la pensée décoloniale latino-américaine, peuvent être introduits. "Minka" est un concept andin millénaire qui synthétise les relations de réciprocité, d'engagement et de complémentarité ; il s'agit d'une pratique où les communautés se réunissent pour travailler à un objectif individuel ou collectif. Je pense que ce concept est

---

<sup>6</sup> Ce concept sera expliqué plus loin.

<sup>7</sup> Ibid.

pertinent à l'heure actuelle, où la mondialisation met en évidence les structures de pouvoir, met à l'épreuve notre façon de faire communauté et, par là même, nos modes de vie et d'apprentissage.

Depuis le théâtre, la professeure argentine Gabriela Perez-Cuba fait une évaluation pertinente :

"Si l'objectif est de guider le futur acteur [ou danseur] dans la reconnaissance des différents aspects qui constituent sa corporalité, comme base de son développement artistique, recourir à la mise en œuvre de recettes techniques, c'est reproduire les pires symptômes d'un système de pensée qui présente de multiples fissures et qui n'offre pas d'alternatives à la relation sujet-corporalité-contexte. Quel espace est généré dans ces disciplines pour investiguer des corporalités alternatives à la "grande image globale" ? Quels outils sont offerts dans ces propositions de formation d'acteurs comme contribution pédagogique pour reconnaître et confronter des corporalités alternatives à la corporalité globale ?" (Pérez-Cuba, 2008) Il est nécessaire de commencer à générer des méthodes qui dialoguent avec la diversité des connaissances et leur permettent d'être placées dans des relations égalitaires ; en ce sens, la danse a une grande valeur et un grand potentiel.

Selon la danseuse et pédagogue Lise Saladain, "les enjeux éducatifs liés à la danse et à sa transmission ne doivent pas être examinés de manière isolée par les espaces de pratique (création, éducation, formation et recherche), mais doivent faire partie d'une même noosphère, en tenant compte, bien sûr, de l'hétérogénéité et des finalités de ces pratiques. En art, transmettre c'est créer. D'ailleurs, dans certains domaines de la transmission, le rejet de la technicité de cet art est un obstacle majeur à la bonne transposition des savoirs de la danse" (Saladain, Recherches de la danse). (Saladain, Recherches en danse, 2022)

Il est nécessaire de réfléchir à ce qui peut nous permettre de créer des espaces sûrs pour les thèmes portés par le corps. Il y a une sensibilité qu'il faut protéger pour qu'elle puisse porter ses fruits, pour que l'art puisse poser des questions et qu'il y ait un espace de réceptivité, d'analyse et, je l'espère, de réflexion sur les réponses. Il me semble que la création en mouvement nous met en contact avec nos paysages intérieurs, nos histoires et celles que nous partageons avec les autres. "La danse est le médium qui nous permet de réfléchir à la manière de vivre ensemble" (Charmatz, 2021). (Charmatz, 2021) et elle nous permet également de partager ce que nous savons, ce que nous recevons en héritage.

Pour aimer la danse en tant que spectacle, éducation ou pratique, il est nécessaire de prendre conscience que notre façon de voir le monde est transportée par la corporalité, que l'identité et l'histoire qui voyagent avec nous peuvent créer de nouveaux paysages en commun avec les autres. La création d'une chorégraphie (et les aspects techniques qu'elle implique) est un objectif qui nous permet d'étudier comment chaque corps-territoire peut entrer dans un dialogue de création avec d'autres corporalités. J'ai le sentiment que la connaissance de "Minka" nous permet de relier la connaissance de la danse contemporaine à la connaissance incarnée que nous portons.

Mon hypothèse est que la recherche-création collaborative "Minka" peut servir un double objectif :

1. Créer un espace sûr pour l'exploration de thèmes sensibles dans la création chorégraphique.
2. Utiliser les concepts de réciprocité, d'engagement et de complémentarité comme base de création dans des espaces multiculturels et avec différents niveaux de connaissance de la danse.

### III. Mobiliser les modes d'action

Pour concrétiser cette hypothèse, je me suis concentrée sur la création d'une pièce chorégraphique qui part de l'expérience de chaque participant. Chacun d'entre eux sera guidé pour faire émerger les histoires que le corps renferme à travers les gestes et les mouvements, puis, de manière pratique, pour décrire le mouvement et donner forme à ce que son corps connaît avec d'autres personnes.

L'objectif était de créer une pièce de danse collaborative qui traite du processus de création personnelle et collective, de la manière dont ces histoires qui partent de nous peuvent générer d'autres espaces de discussion et de création avec la corporalité comme point de départ ; pour cette raison, la collaboration est fondamentale, non seulement parce qu'elle fait partie de mon imaginaire sud-américain, mais aussi parce qu'elle permet la transmission de connaissances de manière pratique.

Cet objectif exige que je clarifie la façon dont je l'aborde et comment cela présente des différences et des similitudes entre les méthodes, les façons de se référer au corps, les savoirs ancestraux et situés, ainsi que le choix de ma forme de recherche, ses associations avec tout ce qui précède et comment cela se rapporte à ma position actuelle en tant que femme migrante sud-américaine en France.

#### c. Il ne s'agit pas d'une thérapie par l'art

Se connecter à ce que le corps connaît pour construire une chorégraphie est une expression qui a d'abord été comprise comme "connaissance de soi" et automatiquement associée à l'"art-thérapie" par les personnes à qui j'ai parlé de ma recherche (et c'est partiellement correct si je pense à la façon dont l'idée de cette recherche-création est née), mais c'est à travers cette perception que j'ai réalisé que nous ne parlions pas de la même chose.

S'il est vrai que les concepts de la thérapie par les arts expressifs incluent l'exploration et la reformulation de thèmes et de processus thérapeutiques à travers les arts, il existe un processus de "resignification" qui est travaillé avec l'expert<sup>8</sup> et qui n'est pas pris en compte dans le processus de création chorégraphique. La

---

<sup>8</sup> Dans la thérapie par les arts expressifs, les thérapeutes ne qualifient pas les personnes avec lesquelles ils travaillent de "patients", car ce terme implique la passivité de quelqu'un qui "attend" d'être guéri, ce qui ne permet pas d'envisager la participation active des personnes dans leur processus de guérison. Au contraire, les thérapeutes EXA utilisent l'expression "expert" parce que les personnes qui viennent en thérapie sont des "experts de leur

"resignification" d'un thème ou d'un contenu est un processus qui ne dépend ni de moi ni du travail, et bien que les participants puissent resignifier ou reformuler leurs idées sur un thème, ce n'est pas quelque chose qui sera abordé dans notre travail d'une manière personnelle. En tant que thérapeute, je peux sentir que cette création amènera les participants à remettre beaucoup de choses en question, mais les aspects émotionnels personnels ne seront pas approfondis dans ce travail. C'est précisément ici que la phénoménologie et l'analyse esthétique<sup>9</sup> seront utiles pour décrire les traces laissées par nos mouvements et pourront être utilisées pour la création chorégraphique.

Cette idée rejoint celle proposée par Saladain à propos du concept de "corps disponible", qui propose que cette "notion correspond[e] à la nécessité, pour l'exercice de la production chorégraphique, que le corps du danseur puisse se défaire des connaissances précédemment acquises au cours de sa formation et qui, paradoxalement, lui ont permis d'accéder à la profession de danseur. Un corps disponible est en quelque sorte un processus d'adaptation aux situations de création, grâce aux compétences développées au cours de la carrière du danseur. Cela renvoie à l'idée que tout danseur doit pouvoir désapprendre son physique pour trouver un autre corps lorsqu'il entre dans une création". (Saladain, HAL open science, 2017)

Bien que l'idée que j'ai eue ait été guidée par une image qui a émergé à la suite des histoires des autres dans mon corps, cette image émergente a été pour moi le premier aperçu de la création qui est née dans mon imagination, mais pas la narration d'un épisode. Par conséquent, l'élaboration d'un discours sensible avec d'autres personnes est mon travail d'artiste en termes de production de connaissances, un travail qui vise à familiariser les autres avec ce processus en utilisant la danse comme médium, ce qui est intimement lié à la capacité de parler du corps, de ses images et de ses histoires.

En ce sens, la connaissance de l'EXA s'inscrit dans ma "noosphère" de recherche comme une référence qui cherche à accompagner respectueusement les processus de création. Comme dans un processus thérapeutique, la danse va révéler les conceptions du corps, ce qu'elle véhicule et comment elle le fait. La recherche de Saladain adopte une approche similaire à travers des entretiens semi-directifs qui ont cherché à guider son travail sur le "*corps disponible*", en mettant en évidence cinq axes que je considère comme pertinents pour cette recherche :

1. Connaissances initiales des participants
2. Leur conception du corps dansant

---

problème/difficulté" et que personne d'autre qu'eux ne peut comprendre pleinement leur situation de vie ; cela soutient l'horizontalité du travail du thérapeute, qui aborde les séances comme un artiste expert dans sa méthodologie et qui crée et explore avec un autre artiste pour reformuler leurs perceptions et, par ce biais, mettre en relation le tangible du monde environnant avec leur monde intérieur, pour chercher de nouvelles réponses, stratégies et solutions à la réalité dans laquelle ils vivent.

<sup>9</sup> Ce concept sera expliqué ultérieurement.

3. L'objet de leur transmission (comment et que transmettent leurs danses)
4. La manière dont ils transmettent cette pensée en mouvement
5. Les obstacles rencontrés dans cet exercice pédagogique (Saladain, 2022)

Ces cinq axes nous permettent de reconnaître les points de départ de la création, mais aussi de la reconnaître comme un "tiers" qui émerge et se développe à travers l'expérience de la vie commune dans la création et individuellement à partir de nos connaissances. Il s'agit également d'une invitation à faire un pas vers l'intérieur, à découvrir nos perceptions de ce que signifie le corps et à commencer à réfléchir à la manière dont nous pouvons le décrire avec des mots en tenant compte de nos perceptions de l'origine.

#### d. Corps Sud

Comment est perçu le corps selon l'endroit d'où il vient ? Comment est perçu le corps dans les lieux où il est passé ? Lorsque je suis arrivée en France, il y avait quelque chose qui faisait que ma phrase "Raconter les histoires que le corps porte" n'était pas comprise dans toute son ampleur. C'est au cours d'une conversation avec la chercheuse et anthropologue visuelle péruvienne Amanda Gonzales Córdova que j'ai compris que ma façon de parler du corps provenait de ma culture, des connaissances auxquelles j'avais été exposée en grandissant dans un endroit et que je supposais être communes, mais qui ne l'étaient pas.

Pour Gonzales Córdova, "dans la plupart des cultures non occidentales, les dichotomies de la raison instrumentale ne règnent pas, il existe une relation à double sens entre les concepts de territoire et de corps : dans notre corps se niche une connaissance traversée par la mémoire physique, qui a sa propre nature et est différente de la connaissance qui peut naître de l'esprit, et de ses propres logiques d'apprentissage. Le corps est le premier objet technique de la personne, et en même temps un support technique. L'imitation est la première forme d'apprentissage de l'être humain qui, avec le temps et la pratique, génère un processus de compréhension de la technique elle-même, basé sur l'action. Il n'y a pas d'explication nécessaire, donc pas de processus de rationalisation et d'énonciation de la technique. Comme le corps est l'outil, il est la vie quotidienne partagée, le contexte et les liens à travers lesquels la connaissance est transmise" (Gonzales-Córdova, 2021) Ainsi, afin de donner un corps extérieur à mon intuition, je devais être claire sur la façon dont le corps lui-même est perçu à partir des savoirs du Sud et ainsi mieux décrire avec des mots ce que je voulais évoquer avec ma pièce collaborative.

Aborder le thème du territoire dans une perspective latino-américaine implique d'établir une différenciation dans le lexique, qui se reflète dans la manière de concevoir et de construire un projet en tant que femme migrante sud-américaine. Pour comprendre l'imaginaire sudiste, il est nécessaire de clarifier les notions de corps, d'espace, de territoire et de lieu. L'anthropologue argentine Rita Laura Segato affirme que ces

concepts ont une signification particulière qui aide à comprendre le contexte de la vie humaine, car ils jouent un rôle dans la symbolique. Segato distingue ces trois termes comme suit :

- L'espace : il appartient au domaine du réel et constitue une condition préalable à notre existence, une réalité inatteignable qui peut toujours dépasser les catégories et les mesures, il peut être rigide ou élastique, contenu et non contenu, racontable et non racontable, commensurable et furtif.
- Le territoire : d'un ordre plus accessible, car il est représenté et renvoie à une appropriation politique de l'espace qui ne dépend pas de la dimension, mais de sa délimitation, de sa classification, de son habitation, de son utilisation, de sa distribution, de sa défense et, surtout, de son identification. Le territoire est un espace approprié, tracé, parcouru, délimité et marqué par l'identité de l'individu, il est donc indissociable des catégories de domination et de pouvoir. Pour la même raison, il n'y a pas d'idée de territoire qui ne soit accompagnée de l'idée de frontière. Le territoire est le lieu de la reconnaissance ; les paysages (géographiques et humains) qui le composent sont les emblèmes dans lesquels nous nous reconnaissons et prenons réalité et matérialité à nos propres yeux et aux yeux des autres.
- Le lieu : c'est le support où ces productions spatiales et territoriales prennent forme, où des repères sont érigés et aussi, inévitablement, où les limites de la réalité qui émane de l'espace physique et naturel se conjuguent avec les crises et la précarité, l'imaginaire, la trajectoire indéterminable de l'histoire et, surtout, le lieu d'installation d'un sujet individuel et collectif. (Segato, 2006)

Lorsque l'espace et le lieu sont transformés, l'ultime territoire de refuge est le corps, un espace qui abrite qui je suis, à quel "nous" j'appartiens, où je suis et où je me situe ; le corps contient ce qui lui est propre et ce qui transite par le lieu ; et ces emblèmes d'identification de son occupation que nous appelons "culture" (Segato, 2006). Cette articulation entre corps et territoire, plus largement, "place au centre la commune comme mode de vie", et aborde le territoire à de multiples échelles.

Pour le peuple américain, il existe une "sympoiesis"<sup>10</sup> entre la nature et l'être humain ; chaque montagne, rivière, route, arbre, feuille est contenue en soi, car nous sommes tous des manifestations différentes d'un même esprit. Il s'agit donc d'un espace dans lequel "tout vit", où tout ce qui façonne ce monde est intégré. (Haesbaert, 2020) Ainsi, les hommes, les femmes et la nature travaillent ensemble pour bien vivre et c'est précisément leur travail qui les identifie et leur donne une identité. Ce même travail est aussi leur outil de territorialisation et de déterritorialisation.

---

<sup>10</sup> Donna Haraway décrit ce terme comme "un mot simple, signifiant "générer avec". Rien n'est fait par soi-même, rien n'est vraiment autopoïétique ou auto-organisé... les Terriens ne sont jamais seuls. Telle est l'implication radicale de la sympoïèse. *Sympoiesis est un* mot approprié pour les systèmes historiques complexes, dynamiques, réactifs, situés et dynamiques. C'est un mot pour configurer les mondes ensemble, en compagnie". (Haraway, 2021)

Selon Rogerio Haesbaert, "en Amérique latine, le territoire est souvent lu en dialogue avec les mouvements sociaux, leurs identités et leur utilisation en tant qu'instrument de lutte et de transformation sociale, qui dépasse les échelles ou les logiques étatiques, son axe étant la défense de sa propre vie, L'existence est liée à l'héritage et se déploie depuis les territoires du/du corps intime (à commencer par le ventre de la mère), jusqu'à ce que l'on peut appeler les territoires-mondes, la Terre comme plurivers culturel-naturel ou ensemble de mondes - et, par conséquent, de territorialités - auxquels nous sommes inexorablement liés. Tout cela se déploie aujourd'hui dans ce que l'on appelle la pensée décoloniale, une quête pour penser notre espace et, d'une certaine manière, le monde lui-même, en considérant les bases spatio-temporelles - la géo-histoire, en somme - dans lesquelles nous sommes situés ". (Haesbaert, 2020)

Ce que je cherchais, c'était de pouvoir construire artistiquement le sens de l'image née sur le territoire de Huaycán, de la découvrir en train de se faire, non pas comme le récit de l'histoire de quelqu'un d'autre, mais à partir de l'expérience de créer avec d'autres à partir de notre corps-territoire, même si à ce moment-là il n'y avait pas de "nous". L'idée de raconter l'histoire des femmes de Huaycán était quelque chose que je ne m'autorisais pas à faire, essentiellement parce que dans le domaine de la responsabilité sociale, dans lequel je travaille depuis longtemps, il est courant de voir ce que j'appelle le "spectacle de la misère", des personnes et des organisations qui utilisent les histoires sensibles d'autres êtres humains, en les présentant comme "pauvres" ou "sans défense", pour "inspirer" d'autres personnes à faire preuve de solidarité par pitié ou même d'un point de vue de supériorité économique ou morale ; utilisent les histoires d'êtres humains résilients pour obtenir des ressources ou pour "créer du contenu", ce qui non seulement déprécie la lutte et le courage de nombreuses personnes, mais leur retire le droit de raconter leur histoire (ou non) comme elles veulent les raconter.

Le souvenir des épisodes vécus sur le territoire de Huaycán a été pour moi un déclencheur qui a interpellé mon artiste, parce qu'il lui parlait à partir de la culture partagée, de la certitude qu'elles avaient des connaissances utiles pour la vie que je ne connaissais pas. Ces femmes reflétaient mes questions en suspens sur la manière de parler du corps avec des personnes qui ne connaissent pas les concepts de corporalité, de geste, de trace ou de chorégraphie, et sur la nécessité de créer une stratégie qui accueille la diversité des individus, leurs savoirs situés et leurs différents niveaux de connaissance de la danse, afin de construire et d'apprendre avec et sur la danse, comme quelqu'un qui apprend un jeu qu'il veut ensuite partager avec d'autres.

#### e. "Sentipensar" pour tisser un métodoestesis

"Comment le chercheur en art travaille-t-il lorsqu'il est, métaphoriquement parlant, plongé dans sa nuit ? Comment travaille-t-il dans sa nuit pour aller vers son jour, pour aller vers ce qui tente de devenir jour en lui ? [...] Comment la nuit travaille-t-elle dans l'étoile et pourquoi ?" (Lancri, 2006)

Jean Lancri soulève ces questions dans l'un de ses articles, et elles résonnent profondément en moi : parfois, on ne se rend pas compte de ce que l'on sait et porte dans son corps-territoire, et l'on pense que ce que l'on fait tous les jours n'a rien de spécial (peut-être seulement parce que c'est si proche), jusqu'à ce que l'on aille ailleurs et que ce quotidien change. Alors, cette connaissance s'allume en soi pour traverser la nuit.

Dans cette transition de mon corps-territoire, j'ai réalisé que l'aspect collaboratif de ce projet est influencé par des pratiques ancestrales des peuples natifs des Amériques, et qu'il influence ma façon de "*sentipensar*" en tant que métodoestesis à construire dans le monde.

Le terme "*sentipensar*" a été inventé par le sociologue colombien Orlando Fals Borda, qui a développé ce concept après avoir travaillé avec des communautés afro-colombiennes côtières, en partant de la proposition originale de "*sentipensamiento*", qui unit précisément ce qui a été séparé : la pensée (logique) et le sentiment (émotions et affections). "*Sentipensar*" avec les ontologies propres à nos territoires d'origine impliquerait la volonté d'entrer dans les profondeurs de la connaissance, des cosmovisions et des façons beaucoup plus complexes d'imbriquer le non-humain avec l'humain et de privilégier ainsi le communautaire au sens large par rapport à l'individuel. En d'autres termes, l'appel au "*sentipensar*" représente non seulement une rupture radicale avec le privilège marqué de certains savoirs occidentaux sur les savoirs ancestraux et indigènes, mais nous invite également à repenser et à remettre sérieusement en question des catégories telles que l'économie, le développement, la croissance et même le développement durable, car elles se nourrissent d'une logique qui obéit à l'impulsion capitaliste (Ramos, 2020).

L'idée de tisser les voies du "*sentipensar*" me touche personnellement car, en tant que petite-fille d'un éducateur et tisserand andin, je comprends comment l'acte de "tisser" (au sens physique et figuré) est une manière de partager nos connaissances avec le monde. L'anthropologue anglaise Denise Arnold affirme l'importance du tissage pour les peuples andins dans ses études sur la nature, car elle considère le textile à la fois comme un objet et un sujet. En d'autres termes, la notion de tissage a un caractère corporel, une connotation tridimensionnelle, car la personne qui tisse cherche à capturer dans son travail non seulement un aspect technique, mais aussi la compréhension de ses valeurs et de son héritage : le tissage parle de la façon dont la personne se construit en elle-même. Le tissage parle de la façon dont la personne se construit à l'intérieur d'elle-même : "Vous saisissez ou absorbez [la connaissance] dans l'esprit, vous résolvez les problèmes de réalisation dans le cœur et vous exprimez ce que vous voulez avec vos mains". Cette perception tridimensionnelle du concept de "tissage" incarne non seulement les textiles à porter, mais aussi la socialisation avec d'autres natures comme moyen de transmettre la complexité, la sensibilité et la compréhension du monde. (Arnold, 2020) Tisser des connaissances en danse serait pour moi comme tisser des trames et des chaînes de couleurs dans l'espace, une manière de créer une métodoestesis.

Le terme "métodoestesis" a été inventé par la philosophe colombienne Ana Patricia Noguera, qui le décrit comme un tissage des chemins de la sensibilité, dans lequel nous nous intéressons à nous demander comment nous habitons la terre. "Composé des mots "méthode", qui signifie chemin, manière ou façon de faire quelque chose, et "stesis", qui fait allusion à la création, au sentiment, à la sensibilité, métodoestesis signifie le chemin de la vie sensible. La métodoestesis est une esquisse de la pensée environnementale latino-américaine qui cherche à laisser de côté la rationalité de l'industrialisation, car celle-ci est le produit d'un système patriarcal qui dévaste la terre et la vie... Le sujet-moi-raison est une construction eurocentrique, réductionniste, centriste, qui considère qu'il faut savoir "lire" la nature pour pouvoir la dominer. Ce raisonnement est le même que celui qui a été utilisé pour le féminin, créant une association entre la femme et la nature où toutes deux sont devenues un objet à dominer, à exploiter et à utiliser pour satisfaire les désirs de l'homme et du capital" (Álvarez, 2021).

Ainsi, "*sentipensar*" me permet de tisser une métodoestesis qui inclut les connaissances de mon lieu d'origine et les connaissances occidentales semées et tissées en moi depuis l'enfance. Je tisse pour socialiser ce savoir qui, pour moi, est associé au bien-vivre et ainsi explorer de nouvelles possibilités en collaboration avec d'autres. C'est à ce moment qu'est apparu dans mon "*sentipensar*" un système de milliers d'années d'existence chez mes ancêtres : "Minka", un savoir qui vit en nous depuis si longtemps que nous en oublions même l'existence.

#### f. "Minka" - Le savoir ancestral des Andes

La "Minka" est un concept andin qui condense les relations de réciprocité, d'engagement et de complémentarité dans les communautés, un système qui unit la communauté autour d'un projet commun dont le bénéficiaire peut être un individu, un groupe familial ou un travail d'utilité collective.

Le Tawantinsuyo (populairement connu sous le nom d'"Empire Inca") avait des formes complexes d'organisation du travail, qui allaient de l'individu à la communauté et commençaient par placer l'individu au sein d'une "Ayllu" (famille élargie), qui était organisée par la pratique de l'"Ayni" (réciprocité). Ainsi, les Ayllus organisaient la communauté à travers "Minka", qui permettait la transmission du savoir et le renforcement de l'identité.

Contrairement à l'"Ayni", la "Minka" n'impliquait pas de dette éthique et n'obligeait au paiement de quoi que ce soit à l'échelle, mais les "Minkas" étaient fondamentales pour maintenir les liens de solidarité et permettaient aux ayllu de survivre. C'est pourquoi ceux qui ne respectaient pas les règles andines étaient expulsés et n'avaient d'autre choix que de devenir mendiants, serfs ou "yanas" (esclaves) au service de quelqu'un ou de l'État". (Altamirano & Bueno)

“”Ayni" et "Minka" auraient été la force motrice qui a dynamisé le monde andin précapitaliste" (Altamirano & Bueno) , qui orientait les efforts vers une *Khuyapayaq Aylluchakuy* (culture de l'attention), qui associait la collaboration communautaire au *Sumak Kawsay* (bien vivre)<sup>11</sup> . Ce savoir ancestral continue d'exister dans l'imaginaire collectif des Amériques. En tant que Péruvienne, je l'appelle "Minka", mais en dehors des frontières de mon pays, il porte d'autres noms qui dépendent de la région et de la culture dans laquelle il est pratiqué.

Philippe Guisgand associe ce que mentionne Stiegler et comment, pour lui, il est nécessaire de rétablir une manière de vivre ensemble où s'aimer est avant tout " aimer les choses ensemble (paysages, villes, objets, œuvres, langues, etc.) ", où le dialogue et le partage se fondent sur un socle esthétique commun. (Guisgand, 2016) Je suis d'accord avec cette idée, car il me semble que ce besoin pourrait trouver de nouvelles voies si l'on commence à mieux connaître les savoirs du Sud, savoirs qui, comme le dit Guisgand, aident à l'horizontalisation et à la déhiérarchisation des interlocuteurs dans les arts.

Selon les pédagogues équatoriens Sinchi-Chuya et Barbecho-Cajamarca, "la "Minka" aide à reproduire, recréer et créer des connaissances, par conséquent elle ne repose pas sur une logique d'accumulation de concepts, ni sur un groupe fermé, mais elle ouvre plutôt la possibilité d'offrir des outils pour acquérir des expériences qui nous permettent de comprendre l'importance de la valorisation de la vie dans toutes ses manifestations, en reconnaissant le rôle fondamental des êtres vivants avec le territoire, et comment nous pouvons transformer les réalités dans tous les contextes, en redécouvrant l'importance de la collaboration et de l'interaction entre pairs et que c'est à partir d'elle que nous apprenons et enseignons dans des sociétés ou des contextes, dans lesquels, malgré les efforts d'acculturation et d'aliénation par l'occidentalisation, l'apprentissage et le développement de nouvelles connaissances et de nouveaux savoirs sont des constructions sociales guidées par le collectivisme et la solidarité. En ce sens, la "Minka" est une référence d'enseignement-apprentissage au sein des communautés, grâce à la participation active de tous ses membres dans des contextes réels, afin d'améliorer la qualité de la vie". (Sinchi-Chuya & Barbecho-Cajamarca, 2021)

---

<sup>11</sup> La "bonne vie" ou Sumak Kawsay représente l'idéal du projet social indigène, compris comme une proposition épistémique basée sur les institutions et les modes de vie andino-amazoniens. Sumak se traduit, par exemple, par : plein, beau, magnifique, splendide, excellent ; et Kawsay, par : vie, existence, même en tant que culture (Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2007), parce que pour les peuples amazoniens et andins ancestraux, la vie est la culture et la culture est la vie. (Cuestas-Caza & Lalander, 2018) Du point de vue des peuples autochtones, le Sumak Kawsay est compris comme une philosophie de vie en harmonie avec la nature et sa dimension spirituelle et se constitue comme une philosophie de vie fondée sur un système de relations sociales, politiques, économiques, environnementales et spirituelles, que les Sarayakuruna conçoivent comme " le sens idéal de la vie " ; une condition d'existence sans pénuries ni crises ; une situation de vie harmonieuse, souhaitable et idéale, intimement associée à une composante spatiale (le territoire) et à un ordre moral, éthique et spirituel, sur la base duquel les individus, les sociétés et les êtres environnementaux interagissent. Cette notion guiderait le mode de vie, régulant les relations entre les êtres humains sur la base de principes égalitaires, communautaires et réciproques, et se nourrirait du dialogue avec la nature et sa dimension spirituelle. (Vásquez-Bustamante, Orellana-Yáñez, & Rodrigues-Teixeira, 2021)

“Minka” s'apprend en faisant “Minka” et construit des ponts<sup>12</sup> de connaissance incarnée ; c'est pour cette raison que cette connaissance ancestrale m'apparaît comme une idée logique pour le travail au sein de la danse. Cette connaissance donne de l'espace pour que les ordres symboliques et la connaissance d'autres corps-territoires coexistent afin de créer par la collaboration. Elle génère de l'espace pour que, dans la fabrication, les notions culturelles sur le corps puissent être découvertes, reconnues ou discutées et ainsi ouvrir un espace pour réfléchir à l'analyse et à la construction d'une chorégraphie.

C'est peut-être la recherche d'authenticité de mon identité qui m'inspire à proposer ce savoir ancestral comme base de ce travail, à réfléchir sur la manière dont ce savoir souple et flexible dialogue avec d'autres savoirs, ordres symboliques et visions du monde pour parler, problématiser et penser les pratiques de danse avec des personnes ayant différents niveaux de connaissance de la danse, afin de commencer à générer des lieux où je peux me voir reflétée et partager une expérience de création sensible.

Ce savoir ancestral construit des univers petits et grands, différents dans leur finalité, mais similaires dans leur concept : réciprocité, engagement et complémentarité pour bien vivre ; il fait partie de la culture vivante des peuples andins et il est plus courant de le voir dans toute sa splendeur dans les provinces et les communautés rurales. L'occidentalisation de l'éducation dans mon pays a peut-être éloigné la “Minka” des structures d'apprentissage formelles dans les villes, mais elle subsiste dans les zones rurales. Curieusement, nous la voyons apparaître à chaque fois qu'une catastrophe naturelle (de plus en plus fréquente en raison du dérèglement climatique) fait des ravages dans le pays : d'une certaine manière, face au désastre, cette connaissance est temporairement activée chez les Péruviens, nous organise et nous met en mouvement pour reconstruire, collecter et redistribuer les efforts de la société civile.

La “Minka” a survécu à la colonisation et se perpétue dans l'agriculture, la construction, les fêtes et les protestations. Elle est institutionnellement réinsérée dans l'éducation dans les zones rurales de diverses régions d'Amérique du Sud et constitue la base de la sauvegarde de la mémoire.

#### g. Recherche basée sur les arts et connaissance située

Le choix de “Minka” comme fondement dialogue également avec la base de ma formation EXA d'origine, car “la recherche basée sur l'art (ci-après IBA) est définie comme l'utilisation de l'expression personnelle dans diverses formes d'art comme mode principal de recherche. Ces études peuvent accompagner ou inclure

---

<sup>12</sup> La Minka construit des ponts, au sens propre comme au sens figuré. Je vous invite à en savoir plus en regardant l'une des vidéos suivantes sur le pont Q'eswachaka :

Espagnol : <https://youtu.be/TZjGZMvmloc>

Français : <https://youtu.be/ztpsy0CfyE>

Anglais : <https://www.youtube.com/watch?v=M4pyMYJB73A>

les expressions artistiques d'autres personnes, mais leur caractéristique unique est la création d'art par le chercheur." (McNiff, 2013)

L'IBA présente des caractéristiques qui sont fondamentales dans ma façon de faire de la recherche, qui coïncide en de nombreux points avec le "*sentipensar*" de mes origines, dialogue avec d'autres savoirs occidentaux appris et possède des fondements qu'il est important de mentionner, étant donné qu'ils orientent ma façon de travailler et de faire de la recherche :

- *Produit artistique* : il ne s'agit pas d'une représentation interne du participant, mais de quelque chose de nouveau. L'œuvre peut être considérée comme une "tierce partie" ou un autre avec sa propre identité, avec qui on peut continuer de travailler et approfondir. Ainsi, la création sera guidée par l'œuvre, par les questions et les réponses qui émergent de l'interaction entre les créateurs et la création.
- *Le rôle du témoin* : Il part du postulat que " le monde m'est donné comme un phénomène partagé : je ne peux pas comprendre mon être/être dans le monde sans cette référence à d'autres qui sont là avec moi ". (Levine, 2018)
- *Analyse esthétique* : utilise la phénoménologie et le langage descriptif des arts pour nommer ce qui a émergé d'un processus de création, de médiation et/ou d'intervention. L'analyse esthétique cherche à séparer la subjectivité et les concepts préconçus qui entourent la création, afin de se concentrer sur la description des qualités esthétiques qui peuvent être mises au service de l'œuvre, favorisant ainsi sa construction et son développement.
- *Réponse esthétique* : il s'agit de la capacité à réagir au processus et au produit artistique qui a été créé ; elle est davantage liée à la sensibilité qu'à la capacité artistique. La réponse esthétique ne provient pas de l'intellect, mais de la reconnaissance d'avoir été témoin d'un processus dans lequel les participants sont différents et ont trouvé un point de rencontre à travers les arts. Au-delà d'un retour d'information, il s'agit d'un acte de présence qui s'incarne à travers le langage des arts.
- *Intermodalité* : il s'agit de passer d'une modalité artistique à une autre, ce qui nous permet de décentrer, d'approfondir et de donner une tridimensionnalité à ce sur quoi nous voulons travailler. L'imagination est intermodale et chaque forme d'art possède un canal sensoriel privilégié qui est intégré en nous pour signifier et resignifier notre perception.
- *Beauté* : elle n'est pas comprise comme quelque chose de subjectif ou de formel, mais comme quelque chose qui enrichit l'esprit, évoque l'imagination et engage les émotions et les pensées.
- *Faible technique - Haute sensibilité* : Chacun a la capacité de faire de l'art et de répondre de manière créative aux défis qu'il pose. Une expérience qui met les participants en contact avec les arts d'une manière accessible les mettra également en contact avec leur sensibilité et leur capacité créative.

En ce sens, la sensibilité est un outil qui surpasse la technique, car c'est grâce à la sensibilité que le désir de créer artistiquement sera nourri et que la curiosité à l'égard de la création et des participants pourra être explorée plus avant dans la technique.

Dans cette perspective, dans un cadre limité (en l'occurrence, par la création d'une chorégraphie collaborative), l'IBA " ouvre les frontières vers une gamme de jeu inattendue, où nous assisterons ensemble à une manifestation de l'imagination résultant de l'acte physique créatif de donner-forme " (Paolo J. Knill, 2018).

Les principes des arts expressifs ont une base postmoderne qui tente de dépasser la division corps-esprit héritée de la pensée cartésienne, ainsi que la prédominance de la raison sur les sens et l'imagination. Son fondement théorique est interdisciplinaire : l'anthropologie, la philosophie, la psychanalyse, la psychologie profondes, entre autres spécialités professionnelles, enrichissent la compréhension de notre travail et nous aident à comprendre les arts comme un moyen d'exprimer et de célébrer la diversité dans le monde (TAE-Perú, 2021). Ils nous invitent de plus à réfléchir à la question de savoir si nos recherches seront menées "près" ou "loin" du problème que nous voulons aborder.

Dans ce sens, les chercheuses chiliennes María Angélica Cruz, María José Reyes et Marcela Cornejo discutent d'un sujet qu'il me semble pertinent de relier à la diversité artistique soulevée par l'IBA et à leur travail en particulier : "la connaissance située et la subjectivité du chercheur". Elles parlent de la manière de positionner une approche autobiographique en tant que technique qualitative, alors qu'elles utilisent des auto-narrations pour faire des recherches sur les souvenirs de la dictature militaire au Chili et s'interrogent sur "comment fonder la production d'une connaissance dont nous faisons partie et qui nous implique biographiquement... et comment nous pouvons nous réapproprier la notion d'objectivité en tant que paramètre de rigueur qui n'est pas synonyme de neutralité". (Cruz, Reyes, & Cornejo, 2022). En outre, ces autrices avancent les arguments suivants :

"Dans cette étude particulière, le récit de soi en tant que technique permet au chercheur d'expérimenter la place du sujet recherché dans la figure du "narrateur"... Ce repositionnement de la part du sujet recherché a permis d'installer un "soin"... que le chercheur effectue le même exercice que l'autre investigué lui permet d'expérimenter comment le dispositif méthodologique, dans ce cas, le récit de vie, affecte et implique réellement le sujet, favorisant que les actions réalisées depuis la place du chercheur soient encore plus prudentes" (Cruz, Reyes, & Cornejo, 2022)

De mon point de vue, la connaissance située est posée comme une connaissance qui ne peut être comprise ou identifiée si l'on n'a pas fait l'expérience de la vivre et, à partir de là, la subjectivité constitue un matériau au service de la formation du processus et de la production de la recherche : "Le fait que le chercheur prenne

conscience de sa propre position par rapport à l'objet d'étude [...] favorise que son voyage et son expérience opèrent comme un contrepoint pour questionner, écouter et énoncer non seulement le sujet sous investigation, mais aussi l'objet d'étude qui se constitue dans le processus de recherche" (Cruz, Reyes, & Cornejo, 2022). (Cruz, Reyes, & Cornejo, 2022)

"Les méthodes de recherche fondées sur les arts n'abandonnent pas la subjectivité, mais l'amplifient de telle sorte que nous puissions dans une épistémologie qui n'est pas fondée sur la narration linéaire de la connaissance. Nous cessons de privilégier la pensée cognitive et, ce faisant, nous omettons les récits qui encadrent notre réalité [...] En outre, la recherche basée sur les arts crée des voies pour la fusion des identités de recherche, pour les multiplicités [...]. (Clark-Keefe, Gilway, & Miller, 2013)

Parler des histoires du corps implique qu'en tant que danseur, il faut nommer les paysages de la trajectoire vécue, s'arrêter pour les reconnaître et, pour ma part, en tant que danseuse-chercheuse, accompagner cette exploration corporelle jusqu'à un lieu où l'on peut reconnaître un geste ou un mouvement dans le corps-territoire pour se demander ensemble comment nous voulons raconter cette pièce, quelles formes et quels rythmes elle nécessitera et quelles particularités existent dans cet "autre" que nous sommes en train de créer. "L'Autre est une sorte de lieu étrange vers lequel le sujet humain se tourne pour nourrir son désir, qu'il s'agisse du désir de savoir, du désir de faire une œuvre, du désir de faire de l'art, du désir d'inscrire sa production dans le champ de la création artistique, voire même - et ce n'est guère plus futile - du désir de faire de la recherche académique ". (Lancri, 2006)

Les danzantes seront les sujets actifs de cette recherche. Chacun aura l'occasion de générer des réflexions, des questions et des réponses qui façonneront les besoins méthodologiques de la chorégraphie Minka et/ou le produit artistique émergent, et cette connaissance située entrera en conversation au sein de l'espace chorégraphique de sorte que, grâce à la collaboration, nous comprenions mieux comment parler et faire de la danse dans des espaces où la danse n'a pas accès.

Lise Saladain affirme que " les savoirs liés à la danse sont complexes à appréhender car ils sont enfouis dans le corps, et qu'il faut prendre en compte le rapport au savoir et la finalité de la transmission ". (Saladain, Recherches en danse, 2022) dans tout dispositif qui tente de s'en approcher. Je crois que les concepts de corps-territoire, de " Minka ", d'IBA et de connaissances situées peuvent être fusionnés pour comprendre les difficultés de transmission et de transposition des savoirs dans certains domaines, ainsi que pour générer un espace sûr pour trouver ce qui nous pousse à créer en communauté.

Ainsi, "lorsque les chercheurs en arts impliquent d'autres personnes en tant que participants et co-chercheurs, la description verbale et la réflexion tendent à se produire naturellement dans la description de l'étude globale et dans l'articulation de thèmes et d'analyses comparatifs" (McNiff, 2013). En ce sens, "entrer

en contact avec les gens là où ils sont est un mandat éthique". (Brown, 2022)<sup>13</sup>. Je crois que la condition d'"ignorance partagée" (ne pas savoir comment "Minka" fonctionne dans la danse contemporaine et ne rien connaître ou presque de la danse contemporaine) dans la recherche nous place tous sur un pied d'égalité ; le défi de créer une chorégraphie collaborative nous place dans la même expérience de "limitation", car nous ne savons pas ce qui émergera du processus de co-création, mais nous sommes unis par le désir d'en savoir plus sur la danse et sur ce qui naîtra de nos corps-territoires, de nos savoirs situés et ancestraux.

#### h. Description phénoménologique

La phénoménologie est un outil que je considère comme utile et qui m'aide non seulement à façonner ce travail, mais aussi à décrire les particularités de l'esthétique personnelle. D'après EXA, les traditions esthétiques des personnes sont pertinentes pour développer des approches artistiques, ce qui permet une ouverture à la création collective. La phénoménologie est présentée comme une méthode pour décrire les mondes sensibles contenus dans chaque personne, des mondes qui n'ont pas été faits par soi-même mais qui nous ont été donnés comme "une portée de signification interconnectée, un système de significations dans lequel je dois me situer, moi-même et mes projets... ainsi, le monde m'est donné comme un phénomène partagé : je ne peux pas comprendre mon être/être au monde sans cette référence à d'autres qui sont là avec moi... L'existence authentique résulte du choix d'une existence qui me convient en tant qu'individu existant". (Levine, 2018)

Leduc aborde la phénoménologie comme une manière de "topographier le terrain" : une manière d'établir les limites et l'étendue de la connaissance recherchée. En ce sens, l'objectif de la création chorégraphique délimite la connaissance recherchée à travers "Minka", et "implique également une utilisation ultérieure de ce qui a été construit et un échange de connaissances avec d'autres". La chercheuse aborde la phénoménologie par la "méthode Giorgi", qui se fonde sur une approche qui part du vécu (c'est-à-dire de l'expérience) pour aller vers les concepts (de la danse) : "Cela nous permet de rester en contact direct avec le caractère empirique de la danse... et de nous concentrer sur les événements humains, cela nous permet de comprendre le corps et la conscience non pas de manière mécaniste, en divisant le corps et l'esprit, mais dans un désir d'unicité et de révélation de soi (comme le proposent les multiples approches de l'éducation somatique)... Cela nous permet de considérer l'artiste, et l'expérience qu'il possède, comme une entité à part entière, une source d'information valide, crédible et fiable...". (Leduc, 2005)<sup>14</sup>.

Des contributions de Levine, Leduc et Giorgi, l'authenticité émerge comme un thème à noter dans cette "Minka", puisque chaque individu est un point de contribution dans cette recherche. Dans ce sens, je suis intéressée à penser l'authenticité comme le résultat de l'existence opportune de la connaissance pour la co-

---

<sup>13</sup> L'audio original est en anglais, la traduction est la mienne.

<sup>14</sup> Texte original en français, traduction par mes soins.

création, qui a la capacité de soutenir les particularités des participants à la recherche et je suppose également que les participants décriront les phénomènes qui sont pertinents pour la danse à partir de leur connaissance. Je suppose que la collaboration impliquera la participation de visions du monde peu familières, de connaissances partagées et de doutes émergents, qui peuvent tous être décrits par l'utilisation de la phénoménologie.

### i. Chorégraphie vidéo et travail à distance

Mon désir d'inclure l'utilisation de la vidéo dans la recherche est dû à deux raisons : la première est d'avoir une cohérence avec l'image initiale émergente et la seconde est de laisser une trace qui peut être répétée et recréée autant de fois que nécessaire. En ce sens, la vidéo et la danse forment une alliance, dans laquelle chaque partie peut renforcer les capacités de l'autre, des participants et de la création, comme deux êtres qui vivent et se nourrissent du processus de création.

Le travail par vidéoconférence implique certains concepts qui doivent être pris en compte, tant pour le développement du travail que pour la sécurité des participants. Ce que je décris ici est basé uniquement sur mon expérience de travail dans d'autres domaines. Depuis 2016, j'ai commencé à former des équipes travaillant à distance via différentes plateformes ; les ressources dont nous disposions à l'époque ne sont pas celles qui existent après la pandémie, de sorte que bon nombre des expériences que je décris sont le résultat d'essais et d'erreurs au sein d'une pratique virtuelle que j'ai développée seule pendant plusieurs années et font partie de ce que signifie pour moi la création d'un espace virtuel sûr dans lequel travailler.

De mon point de vue, la vidéoconférence est une matière première qui implique l'utilisation de la sensorialité de manière limitée. L'utilisation de la vidéoconférence implique que nous soyons conscients de ses limites et de ses possibilités en matière de transmission d'informations, de travail collaboratif et de mise en mouvement, ce qui influencera la *performance de* chaque participant et l'efficacité de la dynamique proposée, étant donné que la manière de travailler diffère à bien des égards d'une réunion en présentiel. Si nous considérons la vidéoconférence comme un matériel, nous comprenons que seuls deux sens seront impliqués et il est donc nécessaire de comprendre et de décrire comment cela fonctionnera dans les ateliers ; afin de mieux communiquer grâce à ce matériel, les points suivants doivent être pris en compte :

- Le visuel : le cadre est donné par l'écran ; tout ce qui se trouve en dehors de l'écran peut être utilisé pour ou contre ce que vous voulez transmettre. L'omission consciente d'un élément peut jouer avec l'imagination en termes de distraction ou être perçue comme une erreur de communication et, par conséquent, faire perdre un geste ou une transition importante au participant. D'autre part, l'écran fonctionne comme un miroir, mais pas comme celui d'une salle de danse qui donne une vue d'ensemble de l'espace et de l'emplacement par rapport aux autres, mais comme une loupe grossissante dans laquelle on est seul, où chaque participant est confronté à son image, à son mouvement et à ses gestes pendant qu'il parle. L'écran

est une sorte de scène-cadre où l'on est seul et où, par le biais du visuel et de l'auditif, une rencontre avec d'autres corporéités a lieu.

- Audio : La vidéoconférence n'utilise qu'un seul canal de transmission du son (cela peut être différent si les interfaces sont utilisées pour la création musicale, mais ce n'était pas notre cas), donc s'il y a beaucoup de sons simultanément, la plateforme en choisira un au hasard et filtrera le reste. Pour transmettre de l'audio et de la voix, certains paramètres spécifiques sont nécessaires ; si quelqu'un veut parler, les autres doivent temporairement éteindre leurs microphones afin de ne pas bloquer ou déformer la transmission de l'autre. Ici, il est indispensable d'être conscient du son de la scène dans laquelle on se trouve, des autres personnes qui nous entourent, des sons ambiants incontrôlables, car tout cela fait partie du paysage sonore que la scène transmet.

- Spatio-temporel : le champ d'attention des participants est limité, car ils doivent se concentrer consciemment sur deux de leurs sens pour accorder plus d'attention à l'écran, ce qui implique un effort plus important pendant un certain temps. En outre, les participants doivent filtrer les stimuli externes au niveau de leurs sites de transmission afin de se concentrer sur un rectangle de vision.

En termes de désir, la vidéo est un médium que cela m'intéresse d'explorer également en tant que ressource narrative. Douglas Rosenberg considère la vidéodanse comme un espace de "transdimensionnalité" qui nous permet d'expérimenter simultanément le présent dans lequel nous nous trouvons et le passé-présent (le point de création de la vidéo). Pour moi, il existe un parallèle entre l'utilisation de l'enregistrement vidéo et les messages stockés dans le corps, les informations que nous apportons au présent, mais qui peuvent être soit des moments réels, soit des "mauvais dérivés"<sup>15</sup>, des souvenirs flous ou des croyances apprises d'autres personnes. Rosenberg soutient que l'acte de regarder une danse créée pour la caméra exige du spectateur qu'il participe à la réimagination de la nature de la danse elle-même. Il me semble qu'une telle réimagination est nécessaire à la fois pour ceux qui produisent, chorégraphient et regardent, car il y a un langage visuel à partager. La création à travers un écran et l'enregistrement sur vidéo impliquent également un recadrage du mouvement des participants et, d'une certaine manière, c'est choisir comment raconter ce qui émerge de l'accordage, décider comment je veux que mon histoire soit transmise.

"L'écran en tant qu'espace chorégraphique est un lieu d'exploration de la danse en tant que sujet, objet et métaphore. Un lieu de rencontre pour les idées de temps, d'espace et de mouvement. Ni la danse ni les moyens de manifestation (chorégraphie) ne sont au service l'un de l'autre, mais sont des partenaires ou des collaborateurs dans la création d'une forme hybride". (Rosenberg, 2000)<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Pour paraphraser la chanson "Manifiesto por la presencia" de Leiton et Jorge Drexler.

<sup>16</sup> Texte original en anglais, la traduction est de moi.

Dans un premier temps, la structure proposée doit prendre en compte les concepts de sécurité et de liberté d'exploration des territoires personnels afin de comprendre les besoins et les possibilités de la création collaborative. Cependant, il convient de mentionner qu'"aucun modèle théorique ne permet une compréhension immédiate de l'activité artistique dans le cadre de la recherche-création en danse. Dans ce processus de réflexion sensible et théorique, l'artiste-chercheur est appelé à développer un lien théorie-pratique aussi original que cohérent avec la singularité de son projet de recherche et l'authenticité de sa trajectoire artistique " (Bienaise, Raymond & Levac, 2017)<sup>17</sup>. " La notion de corps dans les vid odanses sélectionnées apparaît comme une possibilité de déceler quelque chose d'enregistrable, qui nous relie à l'idée du corps immanent, mais déjà fragmenté, déformé, en mouvement. Le corps dans le registre du mouvement". (Carrera & Pastorino, 2008)C'est une possibilité que je trouve séduisante lorsque l'on parle de personnes peu familiarisées avec la danse. La vidéo nous permet d'observer la structure et la qualité gestuelle, de répéter pour trouver une similitude ou une différence, de percevoir des singularités dans des espaces et des temps spécifiques et qui, par la répétition, mettent aussi en mouvement la création qui émerge ; en ce sens, Deleuze propose ceci : " La répétition rompt avec le modèle de la représentation, puisqu'elle n'est pas le retour de quelque chose qui a déjà été, mais la création du nouveau. La répétition n'est pas une coutume ou une habitude centrée sur le présent, ni une mémoire fondée sur le passé, mais l'éternel retour de la différence, comprise comme un mouvement vers l'avenir... (Martínez, 2009).L'utilisation de la vidéoconférence et de l'enregistrement vidéo dans la danse aiderait non seulement à se regarder et à regarder l'autre, mais aussi à repenser à partir du désir, parce que maintenant que nous nous sommes vus, nous pouvons réfléchir à travers une contemplation active qui nous fait nous demander ce que nous voulons garder, changer ou partager et, en ce sens, génère une participation créative.

J'associe tous les concepts susmentionnés à la connaissance chorégraphique, car, outre le désir de danser, je considère qu'il s'agit d'une manière de construire et d'intervenir dans l'apprentissage et la recherche de la danse, qui nous donne l'occasion de connaître, de comprendre et de participer à la connaissance qui provient d'autres façons de voir le monde. Dans la même veine, la chorégraphe mexicaine Scheherazade Zambrano Orozco conçoit la chorégraphie comme un champ élargi "qui met au premier plan le désir de partager l'expérience d'un corps capable de se (re)créer, de continuer à se construire à partir de relations plus attentives... Cela ouvre une discussion disciplinaire sur ce que la chorégraphie peut créer en tant que pratique dans des espaces autres que la scène et avec des corps qui ne sont pas formés par les techniques de danse ... Si l'on admet que les éléments fondamentaux de la chorégraphie - le temps, l'espace, le mouvement - peuvent être étudiés au-delà de la danse et que ces éléments, en relation avec le corps, peuvent générer

---

<sup>17</sup> Texte original en français, traduction par mes soins.

une pratique sociale dans une sphère publique, cela offre une nouvelle opportunité de développer une nouvelle compréhension de la chorégraphie". (Zambrano-Orozco, 2022).

Ainsi, le champ élargi de la chorégraphie ouvre un espace pour reproduire, créer et recréer collectivement des connaissances sur la danse à différents niveaux, avec différents savoirs et, à son tour, pour comprendre concrètement le concept de corps-territoire, qui est fondamental dans ma pratique et ma façon de comprendre le monde. Je dis cela avec la conviction profonde que la connaissance évolue collectivement en se reliant et en se mettant au service de tous, parce que, comme le dit la chorégraphe péruvienne Victoria Santa Cruz, "dans les processus d'évolution, il n'y a pas de spécialités ou de spécialistes. Il y a des êtres de différents niveaux de connaissance, liés par leurs processus particuliers d'évolution, à l'intérieur du grand rythme..." (Santa Cruz, 2004) Dans ce qui suit, mon travail consistera à élucider les apports de *Minka* pour l'apprentissage de la danse et la création collective.

#### IV. Créer une communauté créative

Le point de départ est constitué par les histoires de notre corps-territoire. C'est le slogan qui a guidé ce travail et, bien que mes propres histoires aient inspiré ce projet, mon intention n'était pas de créer un récit à partir d'elles, mais de trouver de nouvelles histoires, non racontées. J'ai eu l'intuition que, à l'intérieur de ces nouvelles histoires, je pourrais trouver des points communs pour la création. Je devais donc trouver des personnes désireuses de suivre ce processus avec moi.

Ce projet comportait de nombreuses idées qui convergeaient avec les histoires et l'esthétique initiale de la pièce, qui pour moi ressemblait à une combinaison de danzantes sur scène et de projections vidéo sur le corps. D'une part, je devais créer un espace où je pouvais travailler avec la vidéo ; d'autre part, je devais trouver une solution pour la partie présentielle : pour les deux sections, je devais trouver des volontaires qui voulaient participer activement à la recherche-crédation.

Mon idée était que la recherche prendrait forme et force dans la collaboration des connaissances, qu'elles viennent ou non de la danse, chacun contribuerait aux histoires de son corps-territoire et l'écriture de la pièce serait donnée à partir d'une esthétique que je dirigerais et, quand je ne pourrais pas le faire parce que je serais immergé dans la pièce, les danseurs dirigeraient. Même si nous ne connaissions pas tous la danse, nos outils seraient les gestes émergents, l'écriture, les enregistrements vidéo, la description phénoménologique, les questions sur ce que nous savons et ne savons pas. Le regard de l'autre stimule la création artistique et nourrit l'imaginaire ; ensemble nous pourrions élaborer un matériau artistique où les premiers échanges se feraient entre nous. Ce serait l'occasion d'accueillir l'œuvre naissante et de cohabiter dans l'espace de recherche.

En faisant un parallèle avec le travail de Marian del Valle dans son article " Un projet de recherche - création 'avec' et 'dans' la danse ", où elle fait référence à la " lecture " des gestes enregistrés en photographie de sa danse, je crois que l'utilisation de la vidéo génère une relation singulière entre les gestes immobiles et l'imaginaire qu'ils évoquent, ce qui, dans les termes de l'auteure, invite à se poser la question suivante : comment me déplacer entre le rôle de celui qui initie le processus créatif et celui de celui qui l'étudie ? (Del Valle, 2016) Dans ce cas, nous nous déplacerions avec et dans la recherche, et la vidéo nous aiderait à obtenir un point de vue mobile entre les participants, où nous entrerions en conversation et adopterions une position hybride d'artiste-chercheur.

"La position hybride d'artiste-chercheur, investie dans l'action d'accompagner, a été réinventée et questionnée tout au long de la recherche afin de la maintenir ouverte (multiple et hétérogène, capable d'accueillir et de permettre la cohabitation de diverses identités) et en devenir (changeante, non figée et mobile). C'est ainsi que j'ai pu me déplacer et me relier à des attitudes, des contextes et des environnements très différents, chacun ayant ses propres critères, codes, exigences de reconnaissance et de validation (comme les environnements académique et artistique). En adoptant cette posture d'artiste-chercheur, j'ai pu mettre en contact et en dialogue des langages et des formes d'expression hybrides (écriture académique et artistique), explorer des modes de construction et de structuration qui semblaient parfois divergents. " (Del Valle, 2016)<sup>18</sup>.

Cela résonnait avec ma perspective depuis l'EXA, car l'attitude consistant à regarder l'œuvre comme un tiers est ce qui permet l'inclusion de multiplicités et facilite la relation avec chaque contexte, ce qui inclut l'esthétique, le langage et la manière d'analyser une création à partir des connaissances dont nous disposons. Del Valle mentionne que la danse développe une faculté de "double vision" dans laquelle le danseur "peut être attentif à ce qu'il ressent et, en même temps, observer les formes qu'il élabore et donne à voir".

Pouvoir réfléchir à cette "double vision" et à la manière de la rendre perceptible dans le travail (l'apprendre, la nommer, la reconnaître) me semble fondamental. L'expérience antérieure de la création d'ateliers virtuels m'a permis de commencer à tester le protocole en vidéoconférence avec plus de sensibilité et sans avoir à trop penser à être "en-dedans et en-dehors" de la pratique de la danse, il était donc logique de commencer par là. Cependant, pour mettre toutes ces idées en pratique, je devais d'abord trouver une communauté créative avec laquelle je pourrais explorer un protocole sensible au changement.

---

<sup>18</sup> La traduction est de moi.

## j. La rencontre avec les danzantes-deseantes

J'ai lancé le premier appel à travers une invitation dans l'espace "Creadoras"<sup>19</sup>, un groupe que j'avais rejoint quelques mois avant de commencer le master, dans le cadre de mon exploration personnelle, et dans lequel ils connaissaient mon idée originale.

Les conditions requises pour tous les participants à la recherche étaient les suivantes :

- Avoir le désir de participer à une recherche créative.
- Donner son consentement à l'enregistrement et à la publication d'informations pertinentes relatives à cette recherche.
- Pour les sessions par vidéoconférence : être disponible pour participer à au moins 9 des 12 sessions de l'atelier.
- Pour les sessions en face à face : être disponible pour participer deux fois par semaine pendant une période de trois mois.
- Participer au tissage d'une chorégraphie collaborative par le biais de la vidéo ou en dirigeant ses pièces de mouvement, selon le cas.
- Fournir un retour d'information sur la méthodologie utilisée.
- Accepter d'être contacté à l'adresse après l'atelier pour des entretiens et des éclaircissements.

Suite à l'appel lancé dans "Creadoras", j'ai reçu six réponses, dont trois seulement ont pu participer en raison de leur emploi du temps commun :

- *Marisol Dextre Polo*, péruvienne, communicatrice spécialisée dans les politiques publiques et l'analyse des données d'impact, a fait de la danse classique et contemporaine pendant de nombreuses années et, au moment de l'atelier, vivait en France.
- *Ana Moles*, espagnole, architecte, doula<sup>20</sup>, sans aucune expérience de la danse et vivant au Pérou au moment de l'atelier.

---

<sup>19</sup> "Creadoras" est un programme visant à mettre en place un projet personnel, proposé par "L'arbre des femmes", une initiative dirigée par la thérapeute péruvienne Vanessa Diez Canseco, qui cherche à être un réseau interculturel de femmes pour le développement d'une vie pleine, en liberté et en harmonie avec la communauté et la nature. Dans ce but, il développe des programmes et des ateliers orientés vers le travail sur le féminin à partir de différents domaines. Le programme permet d'examiner ses idées avec d'autres femmes, de recevoir des commentaires et de suivre quelques brèves formations sur la manière d'aborder son projet.

<https://www.arboldemujeres.com/CirculoCreadoras>

<sup>20</sup> La doula accompagne et soutient la future mère et son entourage pendant la grossesse, l'accouchement et la puerpéralité, dans le cadre du service à la personne, grâce à son expérience et à sa formation, et uniquement en complément des soins médicaux choisis par les parents (hôpital, clinique, sage-femme libérale, etc.) (Source : Association Doulas de France).

- *Stephanie Valencia Barrón*, péruvienne, professeur de yoga, a étudié la danse contemporaine pendant plusieurs années et, au moment de l'atelier, vivait en Allemagne.

D'autre part, j'ai commencé à diffuser mon idée de recherche auprès de personnes que je connaissais en France. Il m'a fallu beaucoup plus de temps que prévu pour trouver des participants, et ce n'est pas par manque d'intérêt. Pendant un an, j'ai beaucoup parlé de mon projet, j'ai préparé une présentation *PowerPoint*, un *dossier de presse* et j'ai répondu à de nombreuses questions. En parlant de la recherche, j'ai réalisé quelque chose qui ne se produit pas dans le contexte péruvien : les hommes se sont montrés très désireux de participer à ma recherche ; cependant, dans ma tête, il s'agissait d'un projet qui allait être mené uniquement par des femmes, parce que je pensais que les femmes étaient plus ouvertes à ce type de recherche, mais dans le contexte français, ce préjugé sexiste n'avait pas de sens.

Un jour, un Indien à qui je parlais de ma recherche m'a demandé si c'était quelque chose que seules les femmes pouvaient faire, ou s'il y avait une raison pour qu'un homme ne puisse pas y participer. Je lui ai répondu que non, qu'il s'agissait d'un concept qui, selon moi, convenait à tout le monde, mais que l'idée originale était destinée aux femmes, ce à quoi il a répondu : "*Je ne connais rien à la danse, mais je trouve ce que vous dites intéressant. Si un jour des hommes peuvent participer, faites-le moi savoir.*" Je l'ai remercié pour son intérêt et, en rentrant chez moi, j'ai réfléchi à la raison pour laquelle ce projet était réservé aux femmes.

Il y a de nombreuses explications à ce parti pris personnel, mais je dois admettre qu'en 13 années de danse classique, mon cours n'a jamais compté un seul homme et que, plus tard, la danse contemporaine m'a permis de danser avec deux ou trois, mais en France, c'est différent : les hommes s'inscrivent à des cours de danse et demandent s'ils peuvent y participer ; c'était une excellente occasion.

Mon protocole de recherche n'ayant pas subi de changement, lorsque j'ai reçu la marque d'intérêt masculine suivante, j'ai décidé de lui demander s'il voulait participer et de compléter avec lui le trio dont j'avais besoin pour la partie en présentiel. Ainsi, les personnes qui ont décidé de se joindre à moi étaient les suivantes :

- *Clémence Bove*<sup>21</sup>, française, danseuse et condisciple du Master. Elle a vécu quelques mois au Brésil.

---

<sup>21</sup> Clémence a collaboré à la recherche en travaillant avec moi sur les premières vidéos de réappropriation du mouvement et ensuite pour faire la transition avec les ateliers en présentiel. Elle a dû décliner sa participation car le rythme de travail en danse ne lui permettait pas d'être présente à toutes les séances, mais je la mentionne car ses appréciations sont importantes pour cette recherche.

- *Anda Milkic*, née en ex-Yougoslavie, a étudié le droit dans son pays d'origine et est mère de famille à plein temps, sans expérience de la danse. Elle a vécu et travaillé en Angleterre avant de s'installer en France.
- *Didier Motti*, français, ingénieur spécialisé dans la sécurité ferroviaire, passionné de danse. Il a vécu et travaillé en Argentine.

Chaque participant est venu à la création par désir de danser, c'est pourquoi dans ce travail j'ai décidé de les appeler danzantes-deseantes et, dès le début, leur arrivée a été un cadeau pour le corps collaboratif de cette "Minka" chorégraphique. Chacun et chacune est arrivé avec des questions qui allaient dans le sens de cette recherche, comme, par exemple, les suivantes :

- ✓ *Comment garder l'émotion de ce qu'ils disent (Clémence, lors des tests de réappropriation) ?*
- ✓ *Est-il important de ne pas être danseur pour participer ? (Didier avant d'être appelé) ?*
- ✓ *Le public pour lequel nous allons danser est-il sûr ? (Anda, avant de confirmer son souhait de participer)*

Chaque question ou commentaire a eu une valeur significative pour la construction d'un protocole réceptif au retour d'information, car il a permis d'affiner à la fois la pratique et le langage utilisé pendant les sessions, qui se sont déroulées en espagnol pour la vidéoconférence et en espagnol, français et anglais pour les sessions en face-à-face. Ce fut un grand défi, mais aussi un grand avantage.

#### k. Un protocole sensible

Le protocole de travail devait être adaptable, en ce sens que chaque session recevrait un retour d'information de la part des participants et qu'il devait être intégré dans le cadre de Minka. Il comporterait donc une partie fixe et une autre partie à tisser avec les participants ; en outre, il devait fonctionner à la fois pour la partie à distance et pour la partie en face-à-face. Dans cette optique, le protocole de création a été divisé en trois étapes :

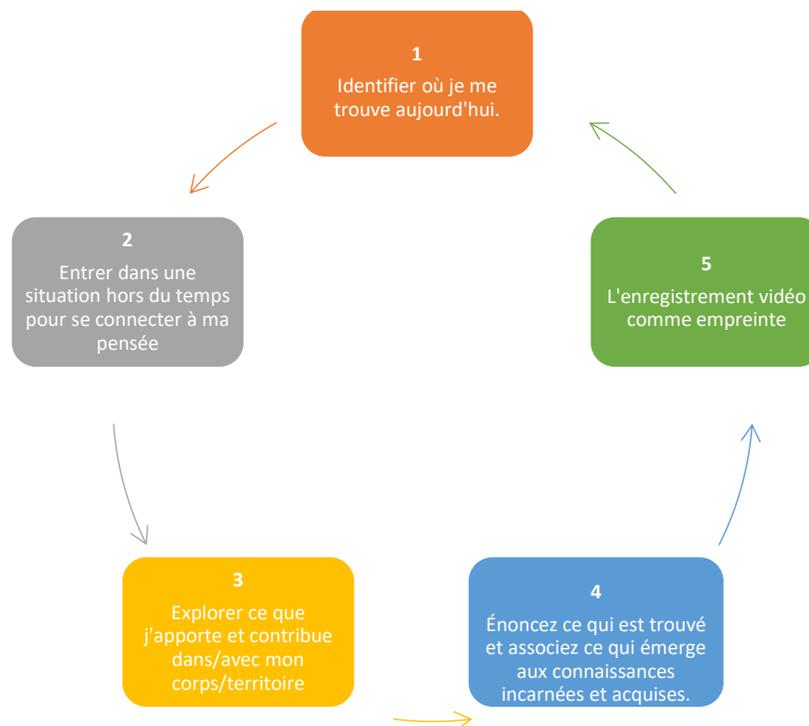
- Ateliers par vidéoconférence
- Ateliers en présentiel en France
- Assemblage de la chorégraphie collaborative

Les ateliers ont été structurés de manière que l'on puisse faire l'expérience de trois prémisses :

- Accordage
- Reconnaissance
- Collaboration

Les danzantes de l'atelier par vidéoconférence étaient chargées de faire émerger le contenu ou les thèmes sensibles en commun, matériel que les participants en face à face reprendraient ensuite sous forme de concept pour des explorations personnelles dans l'espace choisi pour les répétitions et pour la mise en mouvement. Une fois ces deux étapes achevées, nous commencerions tout le tissage de la chorégraphie, au cours duquel se déciderait de quelle manière prendrait corps la création émergente.

Figure 5: Structure de la session. Élaboration personnelle.



Ainsi, l'histoire de mon corps-territoire commencerait à se lier à celle des autres dans l'espace qui contient la session de l'atelier. Ce témoignage de l'émergent est ce qui commence à donner "existence" à l'histoire hors du corps pour commencer à en créer une nouvelle. Chaque session aurait une structure circulaire qui pourrait être reconnue dans toutes les sessions, une sorte de chaîne qui servirait d'axe familier pour chacune d'entre elles<sup>22</sup> :

Cette structure "fixe" serait ensuite parcourue par des "trames variables", où la variable est toujours donnée par le corps-territoire, et serait tissée en couches session par session :

<sup>22</sup> Cette structure circulaire aura une forme légèrement différente lors des premières sessions de vidéoconférence, ce qui sera expliqué plus loin.

Tableau 1: Explication des étapes à suivre par session. *Élaboration personnelle.*

	<b>Locaux</b>	<b>Couches</b>
<b>Session</b>	Accordage	<p>a. <u>Reconnaître</u>, au sens d'explorer, d'évoquer et d'examiner :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>○ L'état du corps</li> <li>○ L'espace dans lequel nous nous trouvons (individuellement et collectivement).</li> <li>○ Les thèmes communs qui évoqueront les lieux de notre corps-territoire.</li> </ul> <p>b. <u>Décrire</u>, au sens d'emmener le corps pour ce qui suit :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Identifier le paysage intérieur</li> <li>○ Voyager à travers le paysage qui apparaît dans l'imagination</li> <li>○ Laisser cet espace guider ma façon de bouger</li> </ul>
	Reconnaissance	<p>c. <u>Réfléchir</u> sur le geste et le mouvement :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Comment mon corps a-t-il bougé à l'évocation du paysage de mon territoire ?</li> <li>○ Quels gestes ont émergé de ce mouvement ?</li> <li>○ Comment ces gestes et ces mouvements se présentent-ils dans l'espace ?</li> </ul> <p>d. <u>Décrire</u> le voyage et ce que vous avez rencontré au cours de celui-ci :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Description du territoire intérieur</li> <li>○ Description du mouvement trouvé</li> <li>○ Écriture poétique ou partage d'idées pour cristalliser l'expérience.</li> </ul>
	Collaboration	<p>e. <u>Enregistrer les</u> mouvements sur le territoire partagé :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Enregistrer en vidéo la phrase du mouvement émergent</li> <li>○ Expérimenter la manière dont elle pourrait l'enlacer avec les phrases des autres (uniquement pour la phase de face-à-face).</li> </ul>

La chaîne fixe de la session de danse et les trames variables du corps-territoire tisseraient un espace de rencontre pour la corporalité, l'émotion, les espaces internes et la spatialité dans laquelle nous nous trouvons. Ainsi, l'exploration serait une sorte d'espace intermédiaire, où nous avons tous traversé une expérience similaire et où nous pouvons entrevoir ce qui s'est passé dans l'esprit et le corps de l'autre, en ce qui concerne la manière dont chacun a dû gérer la structure proposée (l'inconfort, la curiosité, le fait de

se demander pourquoi on est en train de faire ça), et comment cette connaissance pourrait aider à mieux expliquer d'où vient le mouvement, pourquoi il est nécessaire d'une certaine manière et pas d'une autre, et comment, à partir de son propre sens de la limitation, il est possible de comprendre que l'autre n'est pas capable de réaliser la même chose que moi afin de chercher des alternatives qui peuvent maintenir l'émotion du mouvement que j'ai créé, mais à l'intérieur d'un autre corps.

La sociologue mexicaine Alicia Lindón explique un concept qui converse avec ce que je propose et qu'elle appelle *betweenness*(*entre-deux*), qu'elle conçoit comme "l'intersection entre la quotidienneté (a), la subjectivité (b) et les biographies (c) dans la figure du sujet (d)", et définit ces notions comme suit :

- Quotidienneté (a) : Elle est éprouvée par les sujets qui habitent les lieux. La vie quotidienne a aussi la particularité d'acquérir des formes différentes selon les pratiques spatiales que chaque sujet déploie dans des situations différentes.
- Subjectivité (b) : elle se configure avec chaque expérience vécue par le sujet social et acquiert le potentiel de construire la réalité socio-spatiale chaque fois que les sujets la mobilisent dans leurs actions quotidiennes dans le monde. Il n'y a pas de pratiques qui n'émerge dans un monde de sens et il n'est pas possible de concevoir des subjectivités qui ne soient pas mobilisées dans les actions quotidiennes.
- Biographies (c) : Il s'agit d'articulations spatio-temporelles particulières des expériences et des événements quotidiens (des pratiques et de leur signification) de chaque sujet tout au long de sa vie, toujours historiquement contextualisées. Ici, le quotidien se constitue dans la mémoire qui perdure pour s'actualiser à nouveau. Les corps, par leurs gestes, expriment une partie de cette mémoire du vécu.
- Sujet (d) : Comme l'affirme Benno Werlen (1992), il s'agit d'un sujet incarné et c'est par la corporéité qu'en chaque circonstance il se situe dans un contexte socioculturel spécifique, dans un monde intersubjectif, dans un monde matériel particulier, dans lequel sa relation avec ce qui est extérieur à lui-même est significative pour ses actions. (Lindón, 2013)

Lindón définit l'incarnation comme l'expérience de "sentir et vivre le corps en termes de savoir-penser, savoir-être et savoir-faire". C'est par l'incarnation que l'individu s'approprie l'espace et le temps qui lui arrivent, les transforme et leur donne une certaine valeur. C'est pourquoi l'incarnation nous permet de savoir comment penser, être et faire l'espace vécu". (Lindón, 2013) Il me semble que cette pensée est très proche de ce que je veux atteindre avec la chorégraphie " Minka " : atteindre un espace d'*entre-deux* où nos corps-territoires peuvent faire l'expérience du "sentipensar" à travers le mouvement, entrer dans nos histoires pour revenir transmettre ce que nous savons, recevoir des apprentissages de la danse et créer avec d'autres.

## V. Tisser une chorégraphie collaborative

Avoir comme intention la création d'une pièce chorégraphique nous donne un point de départ et l'espoir que ce qui émerge, à un moment donné, fera partie d'une création. Ainsi, la visualisation de notre propre territoire est devenue un rituel d'entrée pour chaque session, à travers lequel nous avons commencé à reconnaître ces autres territoires qui existent en nous.

### 1. Accordage

C'était la première étape du processus, la porte d'accès à l'image et à la mémoire corporelle<sup>23</sup> de chaque participant et où je suis consciente qu'il était nécessaire d'être prudent et délicat au moment de commencer un travail. Les arts ont la capacité de faire émerger des processus sensibles ; cependant, les artistes, les participants et les animateurs ne disposent pas toujours d'outils suffisants pour soutenir ce qui émerge, tant au niveau personnel que collectif, de sorte qu'une expérience peut devenir un épisode au cours duquel on a l'impression d'avoir ouvert deux cents boîtes et de ne pas savoir quoi en faire, ou même de se rendre compte que l'œuvre porte quelque chose que l'on ne sait pas où placer en soi. Dans ce cas, il s'agit d'une occasion manquée, car l'attention s'estompe et, même au sein d'une expérience agréable, des thèmes peuvent s'ouvrir qui sont loin de l'intention d'une création chorégraphique.

Les personnes formées à la danse ont une pratique établie de l'entrée et de la sortie de la subjectivité personnelle et des états de création nécessaires à l'appropriation ou à la création d'une pièce. Cette pratique a été incorporée au cours de leur apprentissage et, au fur et à mesure qu'elle devient quotidienne, elle commence à passer inaperçue. L'écoute de soi est importante dans ce processus d'exploration, étant donné que "Minka" propose une expérience d'apprentissage "à plusieurs niveaux", ce qui signifie qu'entrer dans la subjectivité du corps-territoire implique de mettre certains participants dans une position vulnérable ; l'exploration peut rendre vulnérable à partir de l'invisible, parce qu'une proposition de recherche ne peut

---

<sup>23</sup> Selon Dolto, le schéma corporel permet aux êtres humains dans l'enfance de s'identifier à leur espèce, puisqu'ils se découvrent une structure physique similaire à celle de leurs pairs. Le schéma corporel permet la constitution de l'être humain en tant qu'individu au sein de l'espèce, il est "la synthèse vivante des expériences émotionnelles du sujet" et peut être exprimé à travers n'importe quel code symbolique que le sujet apprend dans sa vie sociale. Même lorsqu'une nouvelle expérience sensorielle se produit sans qu'une autre personne n'en reflète le sens, le sujet la relie au souvenir d'une relation symbolique déjà connue. Dès qu'un témoignage humain, réel ou mémorisé, apparaît, le schéma corporel, lieu du besoin organique, se mêle à l'image du corps, lieu du désir. Bien que ces processus établissent leurs bases fondamentales dans les premières années de la vie, ils restent en constante restructuration et évoluent, toujours en fonction des expériences du sujet, en interagissant pour générer le comportement humain. Voir : Dolto, Françoise. 1994. *L'image inconsciente du corps*. Paidós. Barcelone. (Haesbaert, 2020)

jamais visualiser ce à quoi elle se connecte chez l'autre personne. Il était donc important de partir de quelque chose qui affirme leur entrée dans la recherche de leurs histoires.

L'accordage implique de prendre conscience de l'espace dans lequel chacun exécute le mouvement : explorer les dimensions, les textures, la lumière de l'espace... s'accorder à la façon dont le corps arrive dans chaque atelier et initier un échauffement en se décrivant à soi-même si l'on a de l'énergie ou non, si une partie du corps a besoin d'une attention spécifique et en identifiant le rythme dans lequel on se sent le plus à l'aise pour commencer à bouger et en dirigeant ainsi l'attention vers le corps et son ressenti individuel.

Un mot a été ajouté à l'idée de s'accorder : sécurité. Le concept était un choix visant à ce que chacun trouve un souvenir où il se sent à l'aise et en sécurité et le traverse ; un endroit où il pourrait toujours revenir dans sa mémoire si nécessaire et qui serait le portail à partir duquel nous commencerions à explorer les histoires du corps-territoire. Travailler avec le corps signifie que l'on entre en contact avec tout le spectre de sa sensibilité (le bon, le beau, le laid), de sorte que l'entrée dans le travail devrait donner un espace pour que le sensible émerge dans des conditions sûres pour toutes les personnes impliquées dans le processus et ainsi façonner librement ce que nous souhaitons développer et partager dans le mouvement.

Toutes les séances suivantes commencent par un mot différent qui évoque l'exploration du corps-territoire, mais l'espace de sécurité décrit en interne est toujours présent comme point de départ ou comme refuge en cas de besoin<sup>24</sup>.

### m. Reconnaissance

Après s'être accordé à l'espace, à l'état corporel et au mot de la session, chaque participant a dû commencer "une marche à travers son territoire" dans laquelle le paysage intérieur guide ses mouvements et ses gestes. Bien que cette étape soit assez libre, puisqu'il s'agit d'une exploration personnelle, de petites consignes étaient introduites pour pousser l'exploration et chacun était libre de prendre la consigne ou non. Si le mouvement de quelqu'un était exécuté dans un petit espace, je l'invitais à exécuter le même mouvement dans une gamme plus large ; si un geste était répété rapidement, l'invitation était de faire la même chose à un rythme moyen ou lent. L'idée est que chacun reconnaisse non seulement les mouvements et les gestes inspirés par son territoire, mais aussi les possibilités de son corps dans l'espace. Chaque session comprenait une sélection de musique appropriée au thème à explorer, un petit répertoire pour "sonoriser" les parcours, apporter des contrastes inattendus ou indiquer que l'étape d'exploration se termine.

À la fin du processus, chaque personne a eu un moment pour écrire sur ce qui a émergé de son exploration afin de cristalliser le processus et décrire ensuite ce qu'elle pense pouvoir être partagé publiquement en

---

<sup>24</sup> Peut-être n'en auront-ils jamais besoin, mais il est toujours bon de penser qu'il existe un lieu de refuge. Même si c'est vous qui le générez.

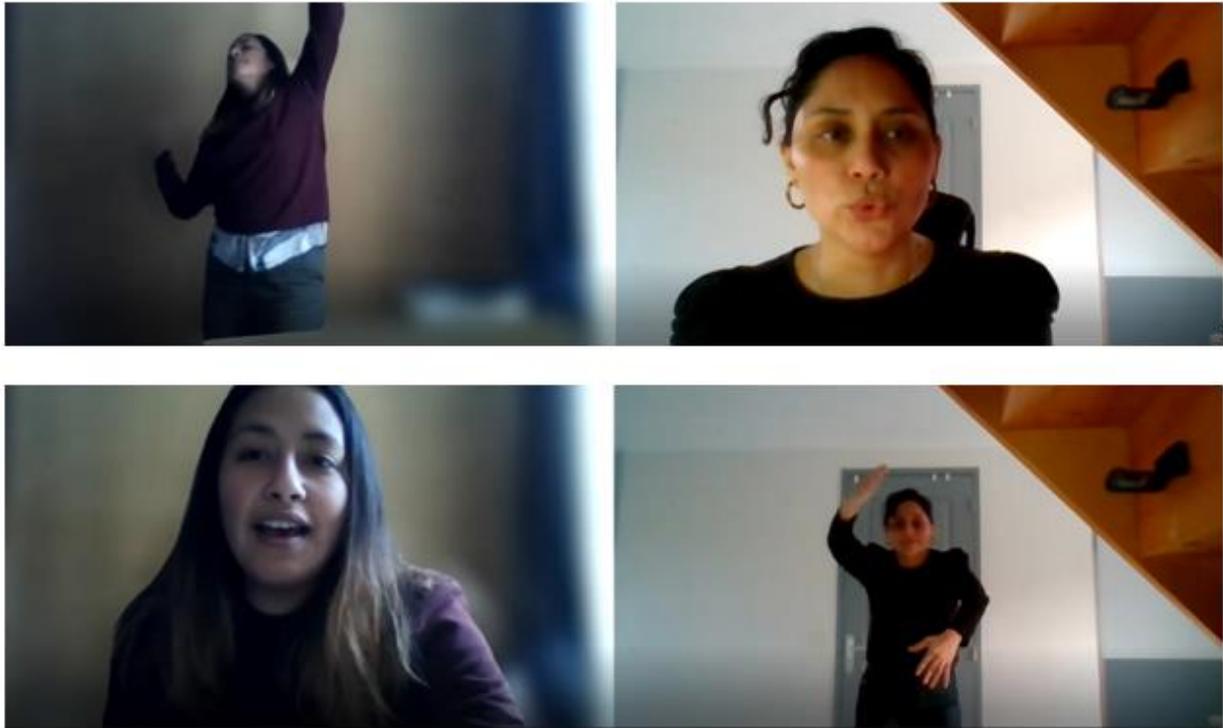
relation avec ce territoire intérieur et le voyage de son corps à travers lui, le mouvement ou le geste rencontré et une idée ou un texte à partager. La description phénoménologique est ce qui nous aide à faire la différence entre l'"intime" et le "partageable". L'expérience de l'action montre comment cette description est faite. Tout cela donne une structure à une phrase de mouvement. L'étape suivante a consisté à mettre en pratique la syntonie et la reconnaissance dans les environnements de travail choisis : la vidéoconférence et le face-à-face.

#### n. Sessions de vidéoconférence

Pour cette recherche, chaque atelier a duré deux heures académiques de 50 minutes : la première pour une exploration individuelle, une pause intermédiaire, et la seconde pour une partie de partage et de description du mouvement. Les sessions ont été enregistrées non seulement comme pour tenir un registre, mais aussi parce qu'elles offrent la possibilité de répéter un geste ou une phrase à l'infini afin de se souvenir, de créer et de recréer des pièces et tout ce que l'imagination nous invite à faire avec l'enregistrement de la voix et de l'image. Ce sont cent minutes d'attention qui peuvent être reproduites et modifiées à l'infini. La première séance a été consacrée à la familiarisation, par le jeu, avec le médium avec lequel nous allions travailler. Des faits peuvent ne pas être évidents à première vue, comme que deux personnes ne peuvent pas se parler en même temps parce qu'elles ne peuvent pas être entendues, ce pourquoi il est nécessaire de couper le microphone à certaines occasions, ou placer la caméra dans un endroit où nos mouvements peuvent être vus et dans un plan dans lequel chacun d'entre nous se sent à l'aise. Il était nécessaire de poser les bases de notre travail sensoriel.

Nous avons procédé par essais et erreurs. Nous avons compris ce qui fonctionnait le mieux lorsque nous transmettions le son par l'intermédiaire de l'appel vidéo et comment cela nous invitait à bouger d'une manière ou d'une autre. Ensemble, nous avons découvert qu'en jouant avec les qualités du son, de la répétition ou du silence, nous pouvions trouver difficile ou facile de communiquer le mouvement. Le timbre, l'intensité, la hauteur et la vitesse sont en corrélation avec le flux, le poids, le temps et l'espace disponibles sur le site de transmission. Nous avons constaté que la plateforme de vidéoconférence choisissait au hasard des sons qu'elle considérait comme du "bruit" et les mettait en sourdine ; il y avait donc des instructions que nous ne recevions pas et le fait de le savoir signifiait que nous devions modifier notre stratégie pour transmettre ce que nous voulions.

Figure 6 Marisol Dextre et Valeria Gonzales lors de l'exploration de la vidéoconférence.



Danser en vidéoconférence donne parfois l'impression d'avoir deux scénarios parallèles, l'un pour ce qui est dit et l'autre pour ce qui est perçu par l'autre, car les deux se déroulent à quelques secondes d'intervalle. Jouer les unes avec les autres nous a donné de nouvelles idées sur le son, en identifiant que la dissociation entre l'image et le son provoque l'incertitude, mais cela a aussi aiguisé notre écoute et notre regard, nous avons appris que ce que nous "envoyons" arrive avec un retard et que de nombreux sons nous invitent à bouger des parties spécifiques du corps.

Nous avons également enregistré sans son et n'avons interagi que par des gestes, ce qui a constitué un exercice différent pour la perception. Stéphanie a mentionné que pour interagir avec l'autre danseur pendant cet exercice, elle devait équilibrer son regard et son corps :

"Ce qui était difficile pour moi à cause de la virtualité, c'est que je sais que ma caméra est ici et que si je regarde ici, l'autre personne reçoit le regard, mais sur mon écran, elle est de ce côté de l'écran (en montrant son côté gauche) ... alors je veux la regarder et me connecter à ce que je vois d'elle, mais en même temps, je sais que c'est ici (en pointant) qu'elle va sentir que je la regarde. J'essayais donc de jouer sur les deux tableaux, et parfois j'arrivais à me connecter, et parfois : Ah, comme c'est difficile ! Je jouais avec le balancement et j'aimais beaucoup le fait de ne pas parler.

Figure 7: Stéphanie indique les endroits où elle doit diriger son regard et ses mouvements pour interagir avec les autres.



En parlant de la manière dont l'interaction a permis aux gestes d'évoluer, Marisol a fait remarquer qu'en faisant de la danse, elle était habituée à ce que le professeur lui dise ce qu'il fallait faire et qu'elle supposait toujours qu'elle ne pouvait pas le changer ; cependant, travailler sur son geste et interagir avec un autre pour faire une variation revenait à penser qu'"il est possible de désobéir" ou qu'il est possible d'être créatif dans le cadre de l'instruction donnée par un autre. Jouer avec les possibilités de la vidéoconférence nous permet de percevoir de petits gestes qui ont changé subtilement vers la fin de la session, chacun avec une description de texture ou de rythme et des mots qui racontent de petites histoires.

Figure 8: De gauche à droite : Ana Mole et Valeria Gonzales en haut, Stéphanie Valencia et Marisol Dextre en bas lors de la clôture de la première session.



Dans les sessions suivantes, nous sommes entrés dans l'espace liminaire<sup>25</sup> de la mémoire du corps-territoire, dans lequel nous travaillons avec l'évidence d'une histoire et, en même temps, nous la reconnaissons d'un autre endroit et dans un autre environnement. Je ne donnerai pas de détails sur le contenu personnel de ces sessions, mais plusieurs thèmes sont apparus de manière répétée et avec différents synonymes lorsque nous avons parlé de ce qui nous avait fait sentir, penser et bouger à travers la plateforme et avec le premier mot "sécurité". Ce qui fait bouger le corps "signale" un point important dans nos histoires et même si nous travaillons sur le même thème, chacune s'y rattache d'une manière différente. Bien que ces thèmes reviennent régulièrement, chacune avait sa propre expérience et sa propre interprétation, ce qui signifie que

<sup>25</sup> Dans EXA, l'espace liminaire est interprété comme un "seuil", un entre-deux ou une zone de transition qui contient les histoires et les images qui attendent d'être exprimées ; un terrain qui abrite un potentiel créatif.

ses gestes et ses mouvements avaient des qualités particulières qui restaient dans la mémoire et dont tout le monde se souvenait facilement.

L'utilisation du mot pour initier l'exploration était une demande extra-quotidienne et, comme je l'ai mentionné plus tôt, on ne sait jamais ce à quoi notre proposition peut se connecter chez l'autre. "Ne pas trouver d'histoire" à associer au mot de l'exploration s'est produit lors de la session sur la "sécurité". Au-delà du fait de ne pas trouver de lieu sur leur territoire, ce qui a été identifié par les dansantes, c'est le manque de personnes sur ce territoire. C'était la première expérience d'"Absence" qui a émergé dans l'atelier, accompagnée d'un manque de gestes humains et cela a été complexe à expliquer pour la dansante, car elle a mentionné qu'elle n'avait rien à partager ou à apporter au mouvement. Son exploration a donc été une promenade en solitaire.

"La première chose qui m'est venue à l'esprit, c'est qu'"il n'y a pas de geste sans personne". La gestuelle et son association (par absence) à l'humain montrait la charge de symbolisme et de signification du geste dont l'autre est témoin ; il y a une charge de réalité qui vient du fait d'être vu, un sentiment d'existence. Comment partager quelque chose qui n'existe pas ? La réponse à cette question a échappé à l'intention chorégraphique de l'atelier. "Il faut que je pense à ce qui existe", me suis-je dit, et en écoutant sa description, je me suis rendu compte que ce qu'elle décrivait, c'était le paysage et la nature. La nature peut-elle avoir une gestuelle ? Je pense que oui<sup>26</sup>. J'ai demandé à la dansante de poursuivre la description non seulement de l'espace, mais aussi de la manière dont son corps s'y déplaçait : était-elle debout, assise ou en marche ?, y avait-il du vent ou du soleil ?, et progressivement, elle est arrivée à un moment où elle interagissait avec son animal de compagnie, qui poussait son corps pour lui montrer son affection, et là, un balancement, une rotation de la tête, un soupçon de sourire alors qu'elle faisait un geste d'interaction avec une autre nature qui la sortait de cet endroit solitaire. "Il y a quelque chose que nous avons perdu en insistant sur le fait que le corps est socialement construit et performant. La vision du corps en tant que production sociale (discursive) a caché le fait que notre corps est un réceptacle<sup>27</sup> de pouvoirs, de capacités et de résistances, qui ont été développés au cours d'un long processus de coévolution avec notre environnement naturel" (Federicci, 2022). (Federicci, 2022) Ce geste personnel, abrité dans son corps et, jusqu'à ce jour, invisible, est apparu de nombreuses fois et a eu sa place dans les sessions suivantes.

La danse est un art qui exige un exercice d'empathie (ou, en tout cas, qui en offre la possibilité), qui interpelle notre connaissance à travers ce que nous voyons et ressentons. Alors que la vidéo à l'époque donnait un sentiment de rétrécissement, elle montrait également un petit cadre précis pour témoigner de ce

---

<sup>26</sup> Je pense que cela est plus facile à visualiser en poésie lorsque nous disons, par exemple, "la caresse du vent", "laissez-vous porter par l'eau" ou comme le dirait Neruda dans son célèbre poème 14 : "Je veux faire avec toi ce que le printemps fait avec les cerisiers".

<sup>27</sup> Du latin *receptaculum* : accueil, asile, refuge.

qui se trouvait à la surface du territoire du participant. Dans EXA, il est dit qu'il suffit de travailler sur la surface pour créer et que cela n'implique pas la superficialité, mais nous offre plutôt l'opportunité de travailler avec et de transformer le visible. Dans ce sens, la vidéo a été une sorte d'alliée pour contribuer à la construction d'une pièce et aussi pour se poser les questions suivantes :

*Qu'est-ce que je perçois au travers des gestes et comment cela m'inspire-t-il pour vouloir les capturer, les répéter pour montrer leur beauté ? Quelles sont les possibilités de faire entrer le corps dans notre rectangle plat ? Le rectangle comme prison d'une idée ? Comme limite au mouvement ? Comme fabricant d'autres mouvements... La notion de corps dans les vidéodanses sélectionnées apparaît comme une possibilité de détecter quelque chose d'enregistrable, qui nous relie à l'idée du corps immanent, mais déjà fragmenté, déformé, en mouvement" (Carrera & Pastorino, 2008, p. 1). (Carrera & Pastorino, 2008)*

L'écoute par vidéoconférence a permis de dégager les quatre thèmes des quatre sessions suivantes :

- L'absence
- La honte
- La peur
- La lutte

Les thèmes étant généraux, j'ai décidé de proposer l'utilisation de synonymes et d'antonymes pour chaque mot, afin de donner à chacun la possibilité d'explorer ce qui lui donnerait du sens et entrerait en résonance avec les souvenirs du corps-territoire. De cette manière, chacun prendrait ce qui résonne et décrit le mieux son paysage intérieur, son "*sentipensar*" personnel, avec le lieu et le moment de la quotidienneté qu'il traverserait.

J'ai préparé un script d'entrée et de sortie pour nommer tout cela à chaque session, le lieu sûr, les invitations à changer de mouvement et à chercher de nouveaux états dans leur exploration. La marche à travers leur territoire affecte leur mouvement car tandis qu'ils le reconnaissent librement, leur corps réagit à leurs histoires et les invite progressivement à se laisser mouvoir par les impulsions que leur corps leur montre. Lorsque le temps imparti arrivait à son terme, je les invitais à se remémorer de manière personnelle les transits de chaque voyage, ce qui leur semblait significatif, ce qui avait laissé une trace sur leurs couches d'exploration, un chemin découvert, un endroit caché... Je les invitais à fermer l'exploration et à revenir dans l'espace de réalité à partir duquel ils transmettaient effectivement leur mouvement pour faire une pause et poursuivre ensuite avec une simple analyse et description de leur mouvement.

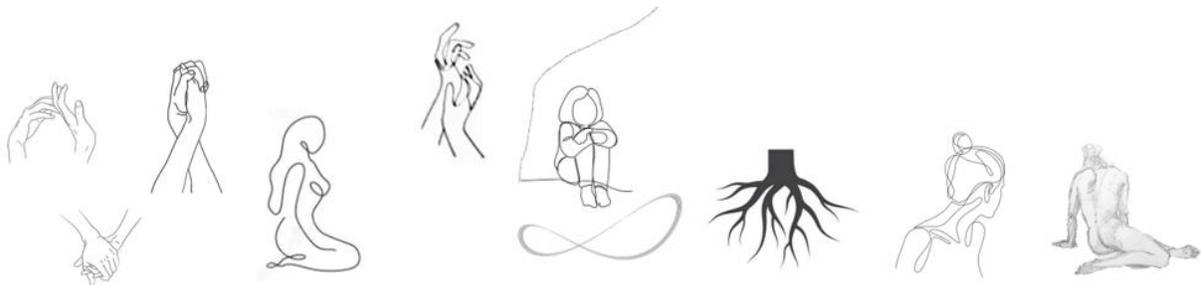
Décrire le mouvement sans laisser place à l'émotion peut être "fragilisant" et c'est là que l'écriture du carnet de bord a pris une place importante, chacun décrivant ses territoires et la manière dont ceux-ci ont façonné ses gestes et ses déplacements dans l'espace. Au fur et à mesure des séances, d'autres intrigues ont émergé

: ce qu'ils auraient voulu avoir s'il y avait une scénographie, la lumière, la texture de l'espace, la cadence... des petits textes d'écriture poétique ou, parfois, de grandes descriptions de l'espace de leurs histoires. Par exemple, lors de la séance de sécurité, Marisol a partagé sa description :

"Un câlin de ma mère, qui commence toute petite et se jette sur moi comme un écureuil et qui, bien qu'elle m'écrase, me fait sentir plus légère en pressant ses bras contre mes épaules. Une main ridée qui se pose sur la mienne et caresse le dos de ma main avec son pouce. La caresse d'une personne peu affectueuse".

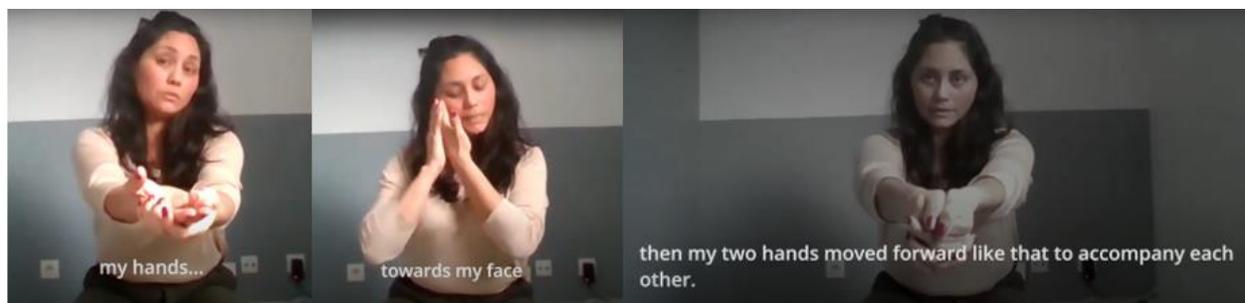
Tout était enregistré sur vidéo et, au fur et à mesure qu'elles montraient leurs mouvements, je les reflétais pour "témoigner" de ce moment partagé qui faisait désormais partie de quelque chose/quelqu'un en dehors d'elles-mêmes. À la fin de chaque session, j'ai cherché sur Internet des images simples qui pourraient cristalliser dans ma mémoire les gestes qui me semblaient significatifs de chaque participante afin, d'une certaine manière, de les représenter et de les utiliser comme support futur pour évoquer les sensations que j'ai perçues pendant les sessions de l'atelier :

Figure 9: Illustrations en libre accès trouvées sur Google.



Ce processus m'a permis non seulement d'enregistrer le mouvement, mais aussi d'initier une écriture sensible qui prenait en compte à la fois ce que je percevais et ce que les autres participantes considéraient comme significatif pour la construction de leurs phrases, pour évoquer l'émotion, pour reformuler la manière dont elles se déplaçaient dans le cadre établi par la vidéoconférence.

Figure 10: Valeria Gonzales effectuant la première description phénoménologique.



"Minka" utilise la répétition et l'imitation dans le cadre de l'apprentissage par l'expérience ; ce sont les outils que j'ai utilisés pour initier les premières descriptions phénoménologiques au lieu de donner des instructions verbales complexes. Cela a permis à chaque participante de trouver sa propre façon de décrire le mouvement. Par exemple, Ana a donné de nombreuses explications verbales avec de petits mouvements, tandis que Stéphanie a décrit l'intention de son mouvement au fur et à mesure qu'elle le faisait et que Marisol s'est déplacée davantage dans l'espace.

Figure 11: Marisol, Stéphanie et Ana poursuivent les descriptions phénoménologiques.



Bien que cela puisse être un peu lent en tant que cadre méthodologique, cette façon de procéder était liée à la sécurité que je voulais instaurer dans les sessions. Le deuxième objectif était de permettre la liberté d'exploration : pour paraphraser Anna Halprin, en leur disant "quoi faire" à travers la structure, mais en ne leur disant pas "comment" le faire. (Halprin & Caux, 2004). À partir de ce lieu, chacun pouvait accéder à ses ressources et à ses connaissances, passer par le confort et l'inconfort, l'autonomie de s'autoriser à explorer en soi et à partager ses découvertes. Voir et écouter les explications des autres leur a aussi donné l'occasion de percevoir d'autres façons de se référer au mouvement. C'est ainsi que des questions et des idées intéressantes ont commencé à émerger.

Lors de la session associée au concept de "lutte", elles ont commenté combien il avait été agréable d'explorer ce thème en opposition, c'est-à-dire à partir de la possibilité d'expérimenter des possibilités douces, même lorsqu'elles pensaient à se battre. Travailler à partir de l'opposition leur a permis d'analyser les possibilités de jouer avec le poids, le déséquilibre, la rigidité, non seulement de sentir, mais aussi de manifester les contradictions par de petits gestes.

Figure 12: Ana, Stéphanie et Valeria pendant la session d'exploration du concept de "lutte".



Ana trouvait que le concept de "mouvement" lui était étranger et, au cours de cette session, elle a demandé à quoi faisait référence le mot "mouvement" dans la danse et a donné plusieurs indications personnelles importantes sur ma façon de formuler ce mot :

"Quand tu parles du mouvement, c'est comme si tu le sortais[...] J'expérimente et le corps bouge, mais le fait de l'étiqueter "le mouvement" l'objectivise en quelque sorte et pour moi, j'ai du mal à me connecter à cette objectivation du mouvement... Je ne sais pas si c'est parce que je n'ai pas conscience de mon corps ou de ma proprioception ou quoi, mais c'est comme si tu parlais à quelque chose d'étranger à ce que nous faisons... (en faisant un geste d'éloignement)".

Je lui ai demandé comment elle l'appellerait et elle m'a répondu ceci :

"J'ai l'impression qu'il s'agit davantage d'une expression corporelle, j'ai l'impression que le "mouvement" est quelque chose qui vient de l'extérieur vers l'intérieur. Tu me dis de faire ce mouvement et je fais ce mouvement ; mais de l'intérieur vers l'extérieur, c'est "*Go with the flow*" (suivre le *courant*). Ce que je comprends, c'est que de l'intérieur vers l'extérieur, c'est l'expression et de l'extérieur vers l'intérieur, c'est le mouvement".

Mon utilisation du langage a "objectivé" quelque chose qui était très proche de sa sensibilité et, bien que mon intention ait été d'être neutre, cette neutralité a généré une déconnexion qui a donné un sentiment de "manque", qu'il y avait quelque chose qu'elle ne comprenait pas. Pour répondre à ses questions, j'ai expliqué de manière très basique que le mot implique une action et un effet de mouvement intentionnel du corps pour exprimer ou explorer quelque chose, et que cette intention génère un état "extra-quotidien" lorsque le corps change de place ou de position et/ou qu'il y a une interaction avec un autre ; ce à quoi elle a répondu : "Je comprends ce que tu dis... mais quand on parle de mouvement, il y a une partie qui est "théoriquement" concrète pour soi-même", insinuant que, outre le mouvement physique, il y a une partie intellectuelle que

l'on doit connaître pour comprendre ce que signifie le mouvement. Ana a mis en évidence que, pour ceux qui ne sont pas issus du milieu de la danse, il est difficile de comprendre à quoi nous faisons référence lorsque nous parlons de mouvement et que, ne plus de cela, nous n'avons pas tous les mots pour décrire le "sensible" sans nécessairement le théoriser. Répondre à sa question a été complexe, car selon son expérience de personne sans technique.:

“Quand ils nous disent "nous allons faire un mouvement", ils expliquent qu'il y a un début et une fin, mais que c'est quelqu'un de l'extérieur qui dicte comment le faire, tu sais quand ça commence et quand ça finit. Ainsi, entendre parler de "mouvement" aujourd'hui est diffus, car il ne s'agit pas de quelque chose de montré, mais de quelque chose qui naît de l'intérieur et qui n'a pas nécessairement ce début et cette fin, qui n'a pas la clarté d'un chemin à suivre, qui n'est pas nécessairement "cohérent".

Pour elle, la cohérence n'était donnée dans le mouvement que si elle le voyait de l'extérieur, et de là venait la source de son conflit, car elle trouvait une cohérence dans ce qui naissait d'elle, mais le nommer "mouvement" impliquait une connaissance qu'elle pensait ne pas avoir.

C'est là qu'est née la nécessité de questionner l'idée de ce qui est "cohérent" lorsque l'on mène une pratique d'exploration du mouvement, car il y a clairement une cohésion entre ce qui bouge, ce qui émerge et ce qui est construit, et elles l'ont trouvée de manière organique. Cependant, nous avons convenu que la pratique de la description de ce mouvement n'est pas apprise dans la vie quotidienne, car il s'agit d'une connaissance réservée à certains, et c'est précisément ce qui la rend éloignée de leurs connaissances. Ana a déclaré qu'à son avis, la description du mouvement "est un processus d'apprentissage, comme l'intelligence émotionnelle, je ne peux pas décrire ce qu'est la frustration si ce mot ne m'a jamais été présenté... vous commencez à mettre des mots sur les émotions et vous pouvez les exprimer, et je comprends que la même chose se produit avec le mouvement... dans l'intelligence émotionnelle, nous avons parcouru du chemin ; dans l'intelligence corporelle, nous sommes un peu plus en retard".

Pour elles, il existe une association entre l'écoute corporelle, l'empathie et la facilité à créer. La déconnexion entre le corps et l'esprit, générée par l'incompréhension des mots techniques, a mis le ressenti sur pause et a fait place à un mécanisme qui les a obligés à s'arrêter et à réfléchir pour savoir si leurs décisions de gestes et de mouvements dans l'espace "étaient bien" ou "valides" pour la danse. Stéphanie l'a formulé en trois questions : Combien peux-tu montrer de ce que tu as créé à partir de tes ressentis ? À qui peux-tu le montrer ? Est-ce que je le fais correctement ? Tout cela était visible pendant les explorations ; même si je ne savais pas précisément ce qui se passait à l'intérieur d'elles, il y avait une sorte d'agitation dans leurs corps, comme lorsque deux personnes se livrent à un concours de force avec leurs mains et que l'on voit les énergies opposées vibrer jusqu'à ce que l'un des côtés cède

Le retour d'expérience de cette session m'a permis de simplifier ma façon d'exprimer les consignes, d'utiliser le mot "mouvement" avec d'autres significations moins neutres et faciles, pour la reconnaissance, par exemple, si elles rampaient sur le sol, je les invitais à faire leur mouvement en touchant moins le sol, ou si elles n'exploraient qu'un seul niveau, je les invitais à en changer. Ainsi, mes instructions étaient plus spécifiques et associées à la répétition et à l'imitation. Elles ont mieux compris la dynamique de l'exploration et ont élargi la gamme de leurs descriptions en s'écoutant les unes les autres. J'ai compris que lorsque j'utilisais le mot mouvement, je devais l'associer à ce que je voyais devant moi, à ce qui se passait phénoménologiquement et aux connaissances que chacune d'elles me montrait.

Je pense que ces modifications dans ma façon de m'exprimer sur le mouvement m'ont fait comprendre qu'il n'était pas possible d'aborder la danse comme un spectacle, une éducation ou une pratique tant que l'expérience de pouvoir s'exprimer et d'être affecté n'était pas une possibilité intériorisée et ressentie. J'ai réalisé que la chorégraphie "Minka" leur donnait l'occasion de s'exprimer et que la pratique pouvait générer des perspectives qui alimenteraient la recherche universitaire. La "Minka" n'est pas neutre, car elle produit des informations dont nous faisons tous partie et qui nous impliquent de manière personnelle. La neutralité du danseur-chercheur n'est donc pas nécessaire, car elle m'éloigne du ressenti collectif. La neutralité est alors remplacée par l'attention et l'écoute, c'est ce qui modifie la pratique et ouvre de nouvelles portes, ce qui m'a fait prendre conscience de mes propres préjugés.

À la fin de chaque session, chacune a décrit ses phrases chorégraphiques en mouvement et en mots ; toutes les pièces ont été enregistrées afin de décider plus tard de la manière dont nous allions les travailler. Il y avait plusieurs possibilités : elles pouvaient être transmises par elles-mêmes à travers une projection, dansées par quelqu'un d'autre en présentiel, ou même trouver un moyen de faire un hybride vidéo-présence. Quoi qu'il en soit, chacun aurait l'occasion de diriger sa phrase chorégraphique, en gardant à l'esprit qu'elle devrait être fusionnée avec une autre pièce et qu'elle ferait partie d'une création dirigée par moi. Cependant, cela devait être élaboré et visualisé afin de dévoiler et d'interpréter certaines des possibilités imaginées.

## o. Les réappropriations

Clémence Bove a rejoint la collaboration sur ce projet en plein milieu du travail de vidéoconférence, alors que nous avons déjà du matériel à développer. Elle connaissait une partie de mes recherches et, ensemble, nous avons commencé à donner une forme au mouvement développé par Ana, Marisol et Stéphanie.

Nous avons commencé à nous réapproprier pour comprendre et faire connaître les possibilités dont nous avons parlé lors des sessions de vidéoconférence. Bien que nous ayons eu ces possibilités à l'esprit avant de commencer les sessions, ce à quoi elles ressembleraient était encore un concept flou. La décision de procéder à une réappropriation était liée à un exercice de spécificité : je voulais que les femmes voient ce que nous pouvions mettre en place uniquement à partir de leurs descriptions et qu'elles commencent à faire

l'exercice d'indiquer ce qui fonctionnait et ce qui ne fonctionnait pas, ce qu'elles ne considéraient pas comme pertinent, ce que nous ne voyions pas de leur mouvement et ce qui devait être présent, parce que c'était important.

Ces réappropriations avaient des contraintes similaires à celles de la visioconférence en termes visuels, auditifs et spatio-temporels. Entre Clémence et moi, nous avons préparé l'espace pour le tournage et j'ai dirigé les phrases de mouvement en tenant compte de ce que j'avais entendu pendant les sessions. Comme toutes les séances de visioconférence étaient en espagnol, j'ai préparé une traduction pour chaque vidéo et pour l'écriture poétique. La question de Clémence était de savoir comment garder l'émotion de cette pièce. Elle a lu les écrits poétiques avec moi plusieurs fois, nous avons répété les vidéos pour comprendre le geste et nous avons répété quelques variations.

Figure 13: Capture d'écran des vidéos de réappropriation.



Le résultat est constitué de trois pièces de vidéodanse qui montrent ce que nous avons compris des descriptions, ce qui englobait plusieurs aspects. Tout d'abord, elles mettaient en parallèle deux qualités de mouvement : celle d'une danseuse ayant effectué personnellement tout le processus d'exploration et celle d'une danseuse n'ayant reçu que le matériel pour le réinterpréter. Deuxièmement, l'élaboration des phrases présentait de légères variations de format : une pièce comportait un geste ajouté qui n'avait pas été fait par la danzante pour donner un exemple de rencontre avec une autre pièce, une autre qui était faite littéralement à partir de ce qui avait été transmis, et une dernière dans laquelle nous avons fait des variations de variation de niveaux.

La vidéo elle-même était un processus d'essai d'une esthétique. Pendant le montage, j'ai joué avec la superposition d'images transparentes et statiques de différents moments de la pièce. La création de la vidéodanse offre des options qui peuvent être attrayantes pour la création d'états et de sensations, "elle est exposée comme une transparence où tout est chorégraphié : le corps, la caméra, les objets, le mouvement, le temps et l'espace. Cette corporéité vidéo chorégraphique se produit dans un processus parallèle, dans la mesure où le danseur se fait lui-même à mesure qu'il s'enfonce dans chaque étape de la danse vidéo, et à la fin, l'œuvre est détachée de son créateur " (Posada-Restrepo, 2014). J'étais vraiment curieuse de savoir ce dont les femmes auraient besoin pour créer leurs pièces et, avec une phrase associée à cela, j'ai fermé chaque

vidéo et je les ai envoyées par WhatsApp au groupe que nous avons pour le projet. Lors de la session suivante, chacune a pu donner son avis sur la première version de son mouvement.

D'une part, Anne a commenté la neutralité de nos expressions faciales, indiquant que nous avions toutes deux un sérieux de "danseuse de ballet" qu'elle n'avait pas. De plus, elle a mentionné qu'il y avait une énergie que le geste de Clémence n'avait pas et que cela la déconcentrait pour continuer à la regarder : "Mon regard est dirigé vers ton mouvement et pas le sien parce que ce geste de curiosité que je fais avec ma tête n'est pas vu dans son mouvement et cela me déconcentre pour continuer à la regarder". Stéphanie a décrit la réappropriation comme "belle et étrange", si elle reconnaissait ce qu'elle avait créé dans son mouvement et ailleurs, elle avait l'impression qu'il manquait des mouvements importants comme ce qu'elle appelait le "pendule" : "Tu le dansais 'extra beau', mais en même temps c'était 'extra étrange' à voir". Son sentiment était lié à l'impression que nous avions éliminé quelque chose "qui n'était pas utile" ou "pas nécessaire", mais qui était important pour elle. Marisol, quant à elle, était d'accord avec l'ordre de sa séquence, mais a noté qu'elle manquait d'intensité à de nombreux moments significatifs pour elle, tels que les secousses et les extensions de jambes, moments cruciaux dans l'expression d'un état spécifique.

Il me semble que la question de Clémence à l'époque était orientée vers ce que les femmes commençaient à décrire. Elle avait compris qu'il y avait "quelque chose" qui n'était pas présent dans la réappropriation, mais à ce moment-là, ce n'était pas clair. Une danseuse entre pour recevoir une pièce avec une sensibilité ouverte, mais elle n'est pas encore passée par le processus d'harmonisation et de reconnaissance du processus de création. Clémence a fait confiance à ce que je pouvais transmettre des pièces, mais il y avait une étape de réceptivité sur laquelle nous n'avions pas encore travaillé ensemble, de sorte que la connexion à un espace intérieur dans son corps-territoire n'avait pas encore eu lieu.

Je me suis souvenue de ce qu'Ana avait mentionné à propos de l'objectivation et des connaissances théoriques que l'on "doit avoir" pour penser ou parler du mouvement. Apprendre le mouvement comme on apprend un objet étranger n'est pas un apprentissage sensible, se mouvoir selon des modèles établis par un étranger est une "standardisation" au nom de la beauté, cela supprime la faculté de sentir et ce type d'approche de la danse est plus courant qu'il ne devrait l'être. Je pense que c'est en partie ce qui éloigne les gens de la danse, parce que cela les désavantage, car ils ont l'impression de ne pas avoir ce qu'il faut pour danser, pour comprendre ou pour ressentir. Désobéir à la standardisation par le geste est donc une possibilité, comme l'a mentionné Marisol, une possibilité qui permet de se connecter à des lieux à l'intérieur de soi, des lieux de connaissances diverses qui, à leur tour, résonnent et remettent en question ce qui est viable.

Les premières vidéos ont été utilisées pour donner un retour d'information aux femmes de mon point de vue de danseuse<sup>28</sup> et pour expliquer comment s'était déroulée la première interprétation de leur mouvement ; dans certains cas, la description comportait plus de mots que de gestes et toutes les transitions entre ces derniers étaient effectuées dans un espace limité à ce que l'image de leur torse pouvait montrer ; ainsi, bien qu'elles aient beaucoup bougé, leurs descriptions n'avaient pas été en mesure d'exprimer ce qu'elles espéraient. Nous avons accepté de faire quelques modifications et de produire une deuxième version.

J'ai fait la deuxième version toute seule et, là encore, les résultats ont été complètement différents les uns des autres. D'une part, Ana a eu du mal à reconnaître son mouvement, car de nombreux mouvements lui semblaient en dehors de ce qu'elle avait fait et il était évident que le morceau devait être refait à partir de zéro. Marisol, pour sa part, a mentionné ce qui suit :

Figure 14 : Réappropriation « Honte » par Marisol Dextre.



*"Le fait de voir la réappropriation ne m'a pas causé de conflit, j'ai eu l'impression qu'elle était bien représentée. Ce que je changerais maintenant, c'est la chute au début, au lieu d'être assise, elle serait en position fœtale. La partie de l'effort, je trouve qu'elle n'est pas "jolie", mais l'idée de vouloir se lever et de ne pas y arriver est bien représentée. Maintenant je vois que ce mouvement de vouloir se mettre debout*

---

<sup>28</sup> Clémence n'a pas pu participer à ce retour.

*doit être réalisé et doit avoir l'intention de "Me voici, je ne m'opprime pas et je ne m'impose pas, je suis juste là : vulnérable, ouverte mais forte".*

*Figure 15: Marisol décrit le mouvement qu'elle voulait ajouter à « Honte ».*



Le fait de ne pas avoir tous les danseurs présents a été une difficulté pour continuer ce processus. Je me suis rendu compte que si seules Clémence et moi faisons les réappropriations, il y aurait toujours ce "quelque chose" ; d'un autre côté, j'étais toujours au milieu de leur direction et cela contrevenait à l'idée qu'elles pouvaient diriger. En outre, s'elles ne dirigeaient que des danseuses, elles ne pouvaient pas non plus travailler avec des corps non entraînés et, dans ce sens, une partie de l'accordage et de la reconnaissance n'avait pas lieu. Les premières vidéos sont devenues des "outils" permettant d'exercer leurs descriptions et d'affiner leurs idées de direction, mais pas de les utiliser comme matériel final. Nous avons décidé d'attendre que les danseuses que nous allions diriger soient directement présentés aux personnes chargées des représentations. Comme la phase de co-création n'était pas encore terminée, nous avons clôturé cette étape par un retour d'information sur le processus de recherche collaborative mené jusqu'à présent :

- L'exploration de l'espace et de l'environnement était utile mais très générale.
- L'utilisation d'un mot s'est avérée plus efficace, car elle leur a donné un point d'entrée pour l'exploration.
- Elles n'ont pas bien compris d'où venaient ces mots.
- Elles auraient aimé co-construire les mots, mais le choix entre synonymes et antonymes à un niveau personnel a bien fonctionné pour eux.

Ana a parlé de l'incertitude de la recherche :

“Connaître la méthodologie vous donne une certaine certitude et pour ceux qui ont une résistance aux questions corporelles, cela rend le travail plus facile. Si cela n'avait pas été toi, je ne me serais pas impliqué, il y a eu des moments où je me suis demandé “pourquoi je me suis mis là-dedans ?”.<sup>29</sup> Dans notre cas, il n'y avait pas de thème défini, mais je pense que cela peut être utilisé pour travailler sur des questions plus

---

<sup>29</sup> Moi aussi, à plusieurs reprises.

concrètes telles que l'insécurité physique, les cas d'abus sexuels. Il ne s'agit pas spécifiquement d'un travail thérapeutique, mais de comprendre comment mon corps est en relation avec les autres et avec l'espace.

Sur cet aspect, je suis partiellement d'accord avec Ana. La recherche avait un thème défini : explorer comment les concepts de réciprocité, d'engagement et de complémentarité de la "Minka" peuvent être utilisés pour la création chorégraphique collaborative avec des personnes de tous niveaux de connaissance de la danse. La difficulté était qu'il n'y avait pas de méthodologie de danse pour cela et ils se sont joints à l'effort pour mobiliser leurs connaissances afin de traverser l'incertitude de la construction avec moi. Leurs contributions à la recherche ont ouvert la voie à la deuxième étape, qui allait comporter ses propres défis et surprises.

#### p. Sessions en présentiel

Le point de connexion entre la vidéo et le face-à-face était les thèmes qui ont émergé lors des sessions de la première phase. Chaque participant au présentiel devait passer par un processus d'accordage similaire à celui effectué par le groupe précédent ; cela devait leur permettre d'identifier leurs propres territoires, de trouver leurs propres espaces sûrs et sensibles pour l'écriture personnelle de phrases chorégraphiques, ainsi que l'éventuelle réappropriation de messages. Par la suite, nous avons construit la pièce à partir des histoires que nous portons seuls et/ou ensemble, de ce que nous voulons dire sur cette rencontre créative et de ce que l'œuvre elle-même veut dire sur le processus de création. En tenant compte des commentaires reçus, nous avons commencé par 5 sessions d'accordage et de reconnaissance en utilisant les mots et leurs synonymes et antonymes respectifs. Comme pour les sessions de vidéoconférence, j'avais un script pour chaque session, mais cette fois-ci, le script était préparé en français, en anglais et en espagnol. Ceci pour une raison importante : maintenir des conditions égales pour tous.

Au début, le groupe de danseurs était composé de deux Français et de deux immigrées en France ; la quantité de vocabulaire et la prononciation étaient deux choses qui m'inquiétaient, car je craignais de ne pas pouvoir expliquer tout ce que je voulais dire. Heureusement pour moi, nous parlions tous au moins deux langues en commun, de sorte qu'il y avait un spectre de sens sur lequel nous pouvions nous mettre d'accord si quelque chose n'était pas clair. Ainsi, toutes les instructions ont été plus précises afin de ne pas remplir l'exercice de mots inutiles, et il a été précisé que chacun pouvait commenter ou écrire dans la langue la plus proche de son propre sentiment.

Le thème de l'absence d'humains dans l'histoire du corps-territoire est réapparu lors de la séance sur la sécurité, cette fois non plus avec des images de la nature, mais d'une maison. Un paysage sûr, mais solitaire. Comme pour Ana lors de la vidéoconférence, la description du paysage intérieur a été faite, mais j'ai pu entrevoir que cette description avait un peu perturbé le danzante qui, malgré cela, a continué à partager son écriture poétique et sa phrase de mouvement.

À la fin de l'exploration, j'ai utilisé le même système d'imitation et de répétition pour montrer comment faire la description phénoménologique et chacun a eu le temps d'écrire et de décrire son mouvement. Ensuite, nous avons filmé la phrase de mouvement que chacun avait trouvée dans son corps-territoire et nous avons répété une façon de réunir toutes les phrases en une seule. Cette dernière partie était différente de la vidéoconférence, d'une part parce que la présence nous a donné des options supplémentaires par rapport à la vidéo et d'autre part parce que les dansantes devaient se préparer pour le tissage final de la pièce. La salle dans laquelle nous avons répété était équipée d'un grand miroir et nous nous sommes placés devant pour nous voir dans notre ensemble. Clémence est intervenue de manière organique pour diriger les transitions et assembler la phrase avec des mouvements simples. Aucun d'entre nous n'a eu de mal à suivre la séquence.

Figure 16: De gauche à droite : Anda Milkic, Didier Motti, Clémence Bove et Valeria Gonzales lors de la session "Sécurité".



Essayer les transitions entre les phrases leur a donné la possibilité de commencer à expérimenter la façon de faire certains transferts et aussi de comprendre que, s'ils n'avaient aucune idée de la façon de le faire, ils pouvaient regarder comment quelqu'un d'autre le faisait. Regarder cette petite séquence a été un vrai moment de beauté pour moi, c'était magnifique de remarquer la diversité des corporalités en mouvement, d'une manière simple. Les séances suivantes se sont déroulées conformément au protocole d'exploration et, comme lors des séances de vidéoconférence, des questions et des idées ont commencé à émerger.

Lors de la session suivante, le thème à travailler était l'absence et à la fin de l'exploration, chacun a commencé à partager ses écrits dans le cadre du protocole. Didier par exemple a partagé : "L'absence n'est pas seulement le manque, c'est aussi l'abandon, le rejet, l'exil. L'idée de l'attente me vient. Attente de quelque

chose qui est parti ou disparu, ou attente de quelque chose qui n'est pas encore arrivé, qui n'existe peut-être pas encore. J'ai des images de bébés qui ne sont pas encore nés, mais encore plus d'enfants devenus adultes. J'ai des bras autour d'une absence, des bras qui portent une absence. L'absence est une place à remplir, une place devenue inutile, comme ces bras qui entourent un espace vide".

À la suite de son texte, il décrit son mouvement et l'intention qui le sous-tend : "le regard est perdu, il cherche quelque chose, ou plutôt quelqu'un. Les bras s'ouvrent et se ferment devant moi, comme pour accueillir ce qui est attendu et qui n'est pas encore là, ou pour laisser partir ce qui sera désormais absent, dans une alternance ambiguë. Bras ouverts, puis plus fermés, comme autour d'un bébé. Enfin, le vide de ces bras est l'espace d'une femme absente. Le geste suivant est un repli, un recroquevillement dans un coin de la pièce... pour devenir absente".

Les écrits poétiques ont commencé à être une forme de communication entre les histoires, car après que nous, les dansantes, nous sommes écoutés, de petites rencontres ont commencé à se tisser entre les similitudes et les polarités que nous avons observées dans notre mouvement. Des similitudes exprimées par un simple "j'ai perçu cela aussi" ou des impressions sur la rage d'un geste et le manque de mots ou de moyens pour le décrire. Petit à petit, chacun a commencé à nommer ce que le geste de l'autre lui transmettait. Cet échange a commencé à montrer que ce qu'ils apportaient avait une place dans la construction de la pièce. Didier, par exemple, s'est interrogé sur la place des mots dans l'œuvre : "*Je réfléchis à la place des mots dans l'œuvre : seront-ils entendus, prononcés par les danseurs, absents ? Il n'y a pas de musique dans le processus, mais le flux de la voix de Valeria, est-ce finalement la bande son ? J'ai l'impression que Valeria va avec des images, et moi avec des histoires que je me raconte, ce qui est moins visuel. C'est aussi comme cela que je vois les autres mouvements : j'ai du mal à enregistrer les gestes, je pense que je traduis ce que je ressens en une histoire, ce qui m'aide à me souvenir de la succession (et parfois ce qui n'était pas dans mon histoire est oublié dans ma réinterprétation). Ou alors c'est aussi une histoire que je me suis faite pour expliquer le travail... "*

« Dans cet échange sur ce que nous percevions du travail qui commençait à émerger, un thème est apparu, qui s'était déjà présenté dans les explorations par vidéoconférence, mais que je n'avais pas repris pour ne pas ajouter au grand nombre de thèmes qui émergeaient dans l'investigation de la chorégraphie Minka. Le thème de la migration est apparu avec insistance session après session. Au départ, j'ai pensé qu'il s'agissait de l'effet naturel de l'investigation des histoires du corps-territoire, puis j'ai pensé qu'il s'agissait d'un transfert<sup>30</sup> personnel car je me trouvais dans une situation de migration, puis j'ai réalisé que nous avions

---

<sup>30</sup> Le transfert est un terme issu de la psychanalyse qui est fondamental dans une relation thérapeutique, mais qui se retrouve dans toutes les relations humaines. Il désigne le fait que la personne en consultation transfère et revit

tous une certaine expérience de la migration. Les sessions en face à face, ainsi que les sessions virtuelles, comportaient un chat WhatsApp pour échanger des points de vue et des vidéos du processus ; c'est lorsque le thème de la migration est apparu directement dans les discussions que j'ai commencé à y prêter plus d'attention. Anda et Didier ont discuté du sujet :

Didier : Le thème de la " migration " est-il essentiel ou accessoire ? Les mots/sensations que nous essayons de représenter/transmettre sont basés sur des signes de migration, mais ils résonnent en nous plus largement, et cela devrait être aussi le cas avec le public.

Anda : I agree that perhaps it's a mix of the two...

Didier : Voilà une autre question en tant qu'interprète. Est-ce que la façon dont aujourd'hui, en ce moment, je ressens l'absence, l'honneur, etc. a sa place dans la scène ? Et si oui, laquelle ? Le résultat visuel est peut-être différent si je danse mes gestes ou ceux de Marisol ou des autres en me reliant à l'émotion dans laquelle ils naissent, ou si je me relie à l'absence pour moi aujourd'hui. Même si je suppose qu'il y aura de toute façon un mélange des deux... »

J'ai pensé que si la migration se présentait comme un "méta<sup>31</sup>-thème", les pièces émergentes commenceraient à le montrer, après tout, la création est toujours une tierce partie qui vient nous montrer un message et les questions et réponses de la recherche-crédation commençaient à tisser la forme de la pièce.

D'autres questions et thèmes importants ont également émergé : « Didier : Quelles sont les limites de l'application de Minka ? Est-il possible d'aborder tous les problèmes avec un cadre Minka ? Quels sont les prérequis ? Quels sont les facteurs de succès ?

Valeria : Pour l'instant, je pense que Minka est un bon moyen de poser des questions sur la création, la danse et la collaboration, l'interculturalité... en étant accompagné tout au long du chemin. Je pense que cela élargit déjà les horizons de la collaboration car il y a plus de personnes qui cherchent et créent ensemble. Et pour moi, un facteur de réussite sera que les personnes impliquées dans le projet en sachent plus sur la danse, pour danser, pour voir de la danse ou pour créer de la danse".

Je dois dire qu'à l'époque, cette question m'a un peu accablé, car que signifiait le succès de mes recherches ? En réalité, tout ce que je voulais, c'était danser, faire danser plus de gens avec moi. Pour moi, la danse est une célébration du sacré en soi, et pour expliquer cela, je dois expliquer quelque chose de profondément

---

inconsciemment, dans le lien avec son thérapeute, ses anciens sentiments, affects, attentes ou désirs refoulés. C'est précisément à travers ce lien expert-thérapeute que les personnes commencent à transformer leurs difficultés vers la santé. Le transfert se produit dans les deux sens, c'est pourquoi il est important d'être conscient des préjugés personnels, afin que ce qui est contre-transféré réponde au lien et non aux préjugés personnels qu'une personne peut avoir.

<sup>31</sup> Du grec μετα-, qui signifie " à côté de ", " après ", " entre ", " avec " ou " à propos de ".

enraciné dans mon corps : danser, c'est célébrer la vie. Ce n'est pas pour rien que toutes les Minkas se terminent par une fête, vous célébrez ce que vous avez pu accomplir, ce que vous avez fait avec d'autres natures qui, comme vous, ont un don avec lequel ils habitent le monde ; et dans les cultures des Amériques, la richesse ne se mesure pas en argent ou en biens, mais dans le talent et l'effort que vous pouvez partager avec votre communauté. C'est précisément ce que je trouve, fracturé par la colonisation, des siècles de violence et le manque de reconnaissance des connaissances ancestrales, le fait qu'une structure ne vous permette pas de découvrir et de soutenir les dons avec lesquels vous êtes venus au monde, qui échangent notre droit à l'existence contre le "succès". C'est quelque chose que je ne peux pas changer, mais mon travail n'est pas de changer le monde, c'est d'exister. Ainsi, en nous concentrant sur l'existence et la possibilité, nous commençons à tisser la pièce chorégraphique.

*Jallalla !*

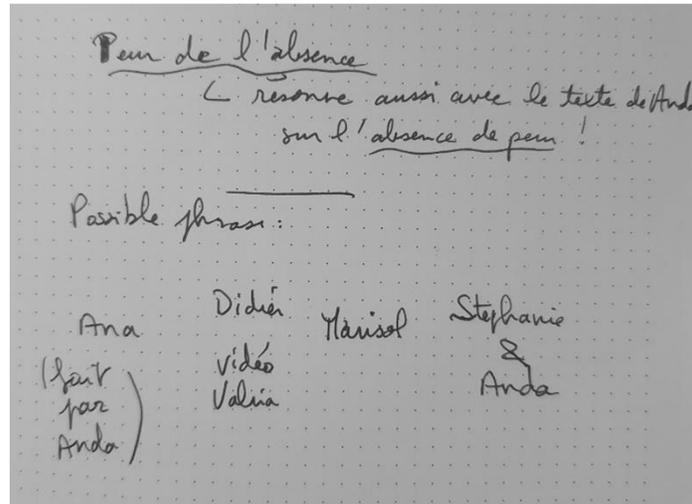
#### q. Initier le tissage de la pièce chorégraphique

*Jallalla* est un terme utilisé dans les langues quechua et aymara qui signifie que ce que nous faisons et disons se réalisera, non seulement parce que nous le disons, mais aussi parce que nous allons travailler pour qu'il en soit ainsi. " C'est une acceptation collective qui suppose l'adhésion et l'engagement de ceux qui participent à l'acte ou à la décision... il y a une lecture plus profonde : ce que Huanacuni appelle " le rétablissement de l'harmonie de ce que nous ne voyons pas avec ce que nous voyons ". (Exeni, 2019) *Jallalla* est l'espoir, la célébration et la félicité de ce que nous avons et réalisons avec notre travail. Je pense que c'est un mot approprié pour le début du tissage de cette Minka chorégraphique.

En raison de contraintes de temps académiques, il n'était pas possible d'intégrer les 4 thèmes explorés et leurs 25 pièces pour la fin du mémoire ; cependant, le sens du travail était déjà clair à ce moment-là : la migration. J'ai donc décidé de n'utiliser que les pièces du thème "Absence" pour faire la première prise de la création. Les danzantes ont commencé à diriger, et c'est là que l'expérience de la chorégraphie a commencé à fermer le cercle de la création collaborative. Chaque session d'exploration a laissé une empreinte dans la mémoire corporelle de chaque danzante, et, dans la vidéo, une trace visuelle de ce qui a émergé pendant l'écoute de nos histoires. Si l'expérience de la réflexion sur les histoires de nos corps-territoires a remis en question les idées sur notre corporalité, le tissage de la pièce a commencé à remettre en question la manière dont nous allons raconter notre histoire. Après les répétitions en groupe des séquences issues de la vidéoconférence, nous avons commencé à essayer des façons possibles d'assembler la pièce et nous avons convenu que nous devions nous entraîner et mettre au propre les transitions entre les

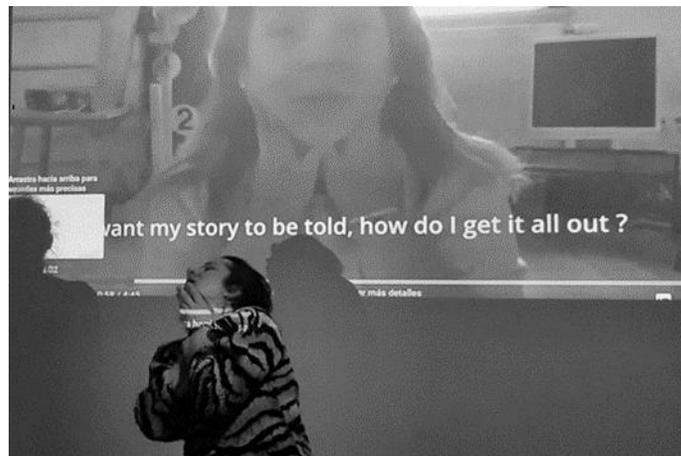
phrases et que nous, danzantes en présentiel, nous devrions interpréter les pièces des autres danzantes en présentiel, non plus en tant que groupe, mais individuellement.

Figura 17: Premier accord d'une phrase de mouvement possible.



Anda a indiqué qu'elle avait du mal à mémoriser tous les mouvements et qu'avant de commencer la répétition, elle vérifiait les vidéos pour se souvenir de la séquence car, selon elle, "reproduire le mouvement était difficile".

Figure 18: Elle utilise les vidéos comme aide-mémoire.



Pour trouver d'autres moyens de se souvenir, j'ai décidé de leur montrer quelques façons de faire une partition, en utilisant des images qui évoquent des gestes et des mouvements. Chacun a réalisé sa propre version, dans laquelle il a souligné en images et en mots ce qui était significatif dans la séquence qu'il était en train de jouer et se préparent à être guidés par les danzantes de la première étape.

Figura 19: Ana danse Absence Ana's piece.



Figura 20: Didier décrit sa pièce.

1. Seek with eyes and head
2. Invition: come into my arms
3. Hold
4. Let it go
5. Hold it again
6. Dont know how to carry and support it
7. Let it go
8. All again
9. It vanishes in my hands
10. There is nothing



Figure 21 Marisol dirige la pièce "Distanciation".



Marisol a été la première à diriger sa pièce. Vivant en France, elle a pu se rendre à Lille pour rencontrer les danseurs en personne et répéter avec eux. Cette première rencontre a été à la fois importante et difficile, car Marisol ayant une formation de danseuse, ses instructions étaient axées sur l'incarnation d'une corporalité spécifique à travers ses gestes, et elle voulait que les danseurs trouvent un moyen d'incarner les limites de leur mouvement. Le jeu d'ombres qui a émergé à la suite du travail avec un projecteur a commencé à nous donner des idées sur les éléments qui pouvaient être hybridés. D'autre part, Marisol a insisté sur le fait que le geste exécuté devait exprimer ce qu'elle a appelé "Prendre son pouvoir" en poussant un geste à la limite de ce que le corps sait faire, par exemple en étirant les bras trop loin dans une position d'opposition ou en faisant un geste d'auto-soin. Bien que les danseurs aient réussi à comprendre ce que Marisol voulait dire à propos de sa pièce, la séance a été complexe car Marisol a parlé d'entrer dans des états émotionnels pour lesquels ils avaient un registre, mais pas aussi large que le sien.

Cette première rencontre a laissé la preuve que l'exploration avait ouvert un espace sensible au sein des danzantes pour recevoir une séquence de mouvement. Bien que leurs expériences aient été différentes, il y avait un endroit dans leur territoire qui leur permettait d'être en empathie avec ce que disait Marisol. Ils n'ont peut-être pas compris tout le spectre des sensations qu'elle soulevait au niveau de l'émotion, mais c'était suffisant pour faire culminer le processus et se sentir libres de poser des questions et de soulever des options d'interprétation : leurs corps n'étaient pas capables de faire ce que Marisol pouvait faire avec le sien.

Cette première rencontre a laissé la preuve que l'exploration avait ouvert un espace sensible au sein des danzantes pour recevoir une pièce de mouvement. Bien que leurs expériences aient été différentes, il y avait un endroit dans leurs territoires qui leur permettait d'être en empathie avec ce que disait Marisol. Ils n'ont peut-être pas compris tout le spectre des sensations qu'elle soulevait au niveau de l'émotion, mais c'était suffisant pour faire culminer le processus et se sentir libres de poser des questions et de soulever des options d'interprétation, leurs corps n'étant pas à la hauteur de ce que Marisol pouvait faire avec le sien.

Stéphanie était un peu plus hésitante à l'idée de commencer à travailler sur sa pièce. Elle a indiqué qu'elle ne pensait pas vraiment diriger, mais accompagner le mouvement. Elle a regardé les vidéos de répétition

que nous avons réalisées et m'a envoyé des commentaires significatifs pour sa pièce, en donnant des recommandations pour imiter son mouvement, qui était un peu plus souple que celui d'Anda et de Didier. Stéphanie a compris ces difficultés rien qu'en les voyant et pour maintenir le sentiment et l'émotion de sa pièce, elle a décidé d'inclure l'utilisation de tissus qui donnent la sensation et la perception de "flotter". Après l'interprétation de la pièce de Stéphanie et dans le cadre des observations d'Anda et Didier, nous avons commencé à travailler sur des exercices qui nous permettraient de travailler sur la rigidité et la flexibilité.

Ana a dirigé sa pièce par appel vidéo depuis l'Espagne et cette fois-ci, contrairement à ce qui s'était passé lors des sessions de réappropriation, ses indications étaient très précises. Pour elle, l'important n'est pas que les gestes soient tels qu'elle les a faits, mais qu'Anda, qui interprète sa pièce, puisse se connecter à l'émotion et qu'il y ait des éléments qu'elle décrit comme suit :

*Figure 22: Ana dirige la pièce "Absence".*



"Au début, je ne sais pas si c'est possible, logistiquement faisable, mais pour moi, il est important qu'il y ait un élément "couvrant", quelque chose qui vous permette d'être à l'abri. Cet élément est important, que ce soit une table... ce n'est pas important que ce soit une échelle, mais quelque chose qui couvre. L'étroitesse est importante, d'en haut ou de côté, au niveau de la scénographie, l'étroitesse est importante. Ensuite, dans ce geste de grimper, de lever la tête, c'est lever la tête de la curiosité, pas simplement pour s'ériger, mais pour commencer à s'ouvrir et à regarder à l'extérieur. C'est subtil, mais c'est ce qui transmet l'émotion. L'attitude est plutôt ludique, du genre "J'en ai assez de cette vie de merde, allons voir ce qu'il y a d'autre".

Anda a posé des questions spécifiques en écoutant Ana et lorsqu'elle s'est connectée à l'émotion, le mouvement a pris la fluidité de quelqu'un qui bouge avec la vérité de la connaissance d'un sentiment. Ensemble, nous avons revu la partition d'images qu'Anda avait faite et nous avons nommé les parties de la

séquence et les éléments dont elle aurait besoin. Après la séance, Ana a fait remarquer qu'elle avait l'impression que la pièce n'était plus la sienne, mais la nôtre et celle des personnes qui la verraient.

De notre côté, Anda, Didier et moi avons dirigé nos pièces et j'ai pu constater que la direction intégrait progressivement les appréciations et les questions qu'ils se posaient sur le processus d'exploration. Le processus d'harmonisation et de reconnaissance avait ouvert une dimension sensible qui était visible dans la façon dont ils expliquaient leurs séquences et les certitudes qu'ils avaient en choisissant ce qui était important et devait être répété davantage, ou ce qu'ils étaient prêts à laisser tomber parce que cela ne contribuait pas à l'ensemble de la pièce.

*Figure 23: Valeria interprétant la pièce "Absence" de Didier (lui derrière la caméra).*



*Figure 24: Anda met en scène sa pièce "Absence de peur".*



En dirigeant, dans le cadre de la collaboration, la "double vision" que Del Valle mentionne dans sa recherche, en la consolidant et en l'explicitant, je crois que les danzantes ont commencé à ressentir la pièce. D'une manière simple, ils ont commencé à transférer les formes qu'ils avaient élaborées et quelque chose de nouveau a commencé à émerger : le sentiment que cela mobilise de voir son mouvement dans le corps

d'un autre. Après les séances de mise en scène, chacun décrivait avec ses mots et ses langues : "C'est quelque chose que je ne contrôle plus, mais c'est ce que j'ai créé... Il y a quelque chose qui change, mais qui a du sens." Peu à peu, tous les temps qui habitent le corps (passé, présent, futur) commencent à être contenus en nous-mêmes, dans une trajectoire de création présente.

Maintenant que tout le monde avait préparé sa pièce, il était temps pour ma direction finale de commencer à fermer toutes les intrigues : l'esthétique initiale, ce que tout le monde avait travaillé en collaboration et le sens émergent de la pièce, la migration. La Minka chorégraphique de cette communauté de création a commencé à porter ses fruits, non seulement à travers la création, mais aussi de différentes manières. Les réflexions sur la première mise en scène de la pièce ne font pas partie de ce mémoire ; cependant, le retour des danseurs est d'une importance capitale pour les nouvelles voies qui commencent à émerger pour le processus de Minka chorégraphique.

#### r. [Retour d'information des danseurs](#)

Il est difficile de décrire la quantité d'informations qui ont émergé du processus chorégraphique de Minka et la façon dont nous sommes passés de l'absence d'informations à une grande quantité d'informations à bien des égards. L'engagement des participants et la complémentarité qui a émergé du travail en commun m'ont donné de nouveaux matériaux pour continuer à tisser de nouvelles Minkas. Pour ma part, je crois qu'en réciprocité, le processus que j'ai mené a donné aux participants un nouveau regard sur la danse, a rendu transparent le mécanisme par lequel leur corps-territoire communique avec d'autres natures, retient leurs histoires et leur donne l'opportunité de choisir comment les raconter. La pièce chorégraphique qui en résultera sera une célébration pour tous.

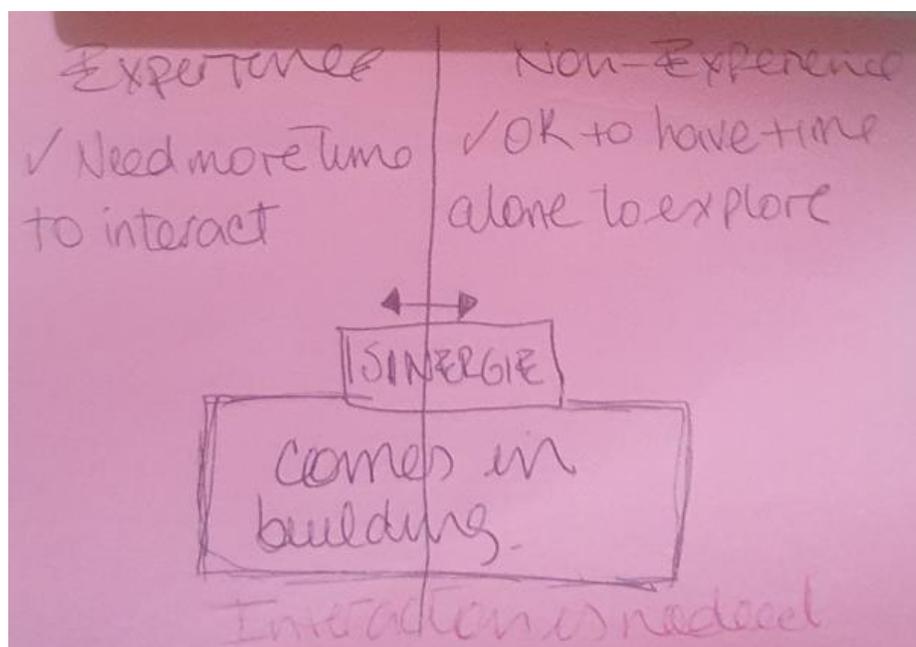
Le retour d'information sur le travail s'est fait non seulement session par session, mais de plusieurs manières : de longues conversations sur les perceptions de la danse dans notre culture, ce que nous croyions et voyons maintenant différemment, des messages WhatsApp et des audios pour expliquer les réflexions qui étaient apparues après les répétitions. La seule façon de gérer la quantité d'informations qui a émergé a été de prendre celles qui pouvaient être utilisées immédiatement pour façonner la Minka. Le reste est maintenant contenu dans la communauté de création et dans un grand téléchargement d'informations dans le nuage numérique, attendant son tour d'être utilisé. Étant donné que l'ensemble du contenu de ce rapport a été discuté au cours du travail commun, je considère qu'il est pertinent de mentionner dans ce document certaines perceptions du retour d'information des danseurs.

En discutant de la nécessité "d'avoir" ou "de ne pas avoir d'expérience en danse", ils ont indiqué qu'ils ont cessé d'y penser au fur et à mesure des sessions et ont commencé à s'interroger davantage sur le type d'expérience qu'ils souhaitaient avoir et sur ce qu'ils trouvaient être capable de faire. Ainsi, ils ont mentionné

que "du point de vue de l'absence d'expérience, la Minka leur a donné la possibilité d'explorer par eux-mêmes, mais au fur et à mesure qu'ils comprenaient le fonctionnement du dispositif, ils auraient aimé avoir plus de temps pour interagir".

L'interaction entre les natures n'est apparue dans la dynamique que lorsque nous avons dû commencer à diriger les pièces ensemble avec les danseurs en vidéoconférence, et les participants en face-à-face ont eu de brefs moments d'interaction de groupe lorsque nous avons relié nos pièces individuelles à la fin de chaque session. Il est clair qu'il fallait plus d'espace pour répondre à cette dernière demande. Cependant, j'ai trouvé significatif qu'ils aient mentionné qu'il y avait une "synergie dans la construction".

Figura 25: Retour 1.



En ce qui concerne le concept d'entrer dans son territoire pour rencontrer les histoires que le corps porte, Didier a mentionné que depuis le début des sessions, il a constaté qu'"il y avait un peuple à l'intérieur de lui" et a ajouté : "Je rencontrais des gens à l'intérieur de moi ; nous n'avons pas interagi, non pas parce que nous ne le voulions pas, mais parce que ce n'était pas explicite (dans la dynamique de la visualisation)". De plus, Didier a mentionné qu'en termes de transmission, il voulait parler davantage de la manière dont les mouvements apparaissaient, ce à quoi il a répondu : "J'ai voyagé sur mon territoire et lorsque je danse les mouvements des autres, je danse des histoires, je voulais en savoir plus sur les histoires", ce à quoi Anda a ajouté que "c'était fascinant de voir comment ils s'emboîtaient comme un puzzle".

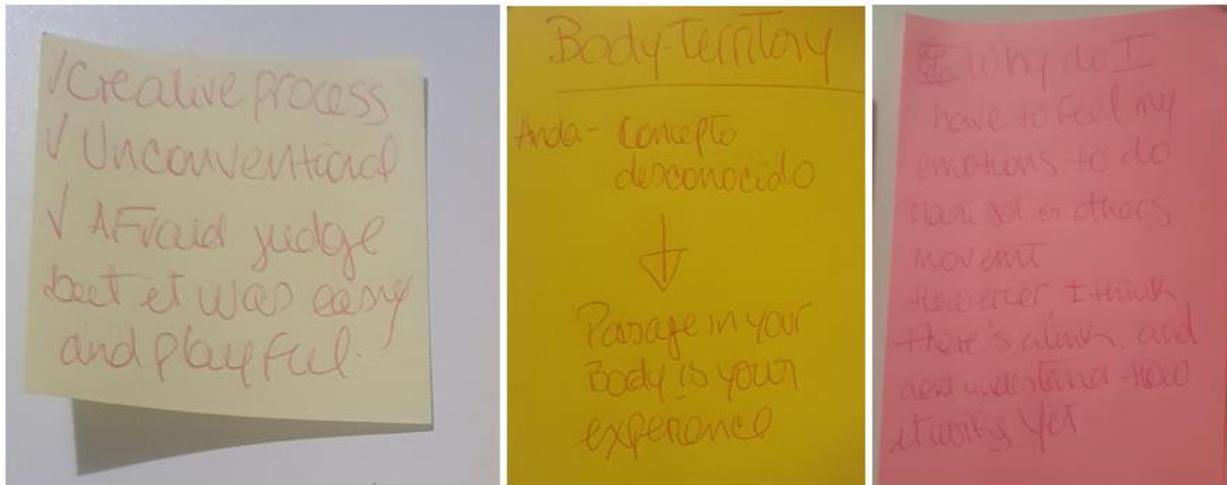
Peut-être que mon approche des visualisations aurait pu être plus audacieuse et qu'à l'avenir, je pourrais étendre ces interactions avec les histoires corps-territoire pour comprendre comment elles fonctionnent et si elles ont un impact sur la synergie de construction dont ils ont parlé plus tôt. Je pense également que

l'ajustement dont parle Anda est lié au fait que le travail a ouvert un aspect sensible et développé un exercice d'empathie à travers les thèmes communs, où il était évident que chacun avait sa propre expérience, mais c'est précisément la conscience de cette expérience qui leur a permis de percevoir la sensibilité de l'autre. Malgré cela, le commentaire d'Anda sur "l'assemblage de puzzles" a éveillé ma curiosité, et j'ai donc demandé quelle était sa perception de l'idée de "corps-territoire", ce à quoi elle a répondu : "faire ce processus a été comme découvrir différents continents de la planète, parfois il semblait que nous avions différents visages du même espace... des similitudes... en faisant ce processus, je découvre que nous sommes sur le même territoire" ... et elle a ri en disant "ç'est sense, mais ça n'a pas de sens". Ana a fait un commentaire similaire sur le sujet : "Ma tête ne comprend pas la chose corps-territoire, c'est comme s'il y avait un fossé, mais mon corps le comprend comme une vérité".

Pour sa part, Didier a demandé : "Est-ce que c'est OK si le mouvement signifie quelque chose d'autre pour moi ? Je pense qu'il y a une énorme bonté et une grande valeur dans cette question, parce qu'elle met en lumière une idée sous-jacente : "Il n'y a qu'une seule façon de ressentir ou de comprendre la danse", la question ne fait que souligner un processus qui se produisait déjà en lui, la danse et l'interaction avec la communauté créative avaient mis en évidence la diversité des sentiments et commencé à remettre en question les siens.

En ce qui concerne la direction de ses mouvements, Ana a déclaré : "C'était très agréable de voir et de diriger ma phrase de mouvement. Oui, je dois dire que la pièce a changé lorsque je l'explorais parce que vous avez donné une ligne directrice... je ne me souviens plus très bien de ce que c'était... mais cela a changé quelque chose, parce que si cela avait été pour moi, je ne serais pas sortie de l'escalier et, ce faisant, j'ai senti que ce mouvement n'était pas le mien, mais en voyant cette sortie chez une autre personne, je pense que cela a parlé de mon propre processus de sortie d'un endroit pour "voir ce qu'il y a d'autre". Lors de la mise en scène, il n'était pas important pour moi qu'elle (Anda) se lève et je pense que cela n'est important que si la pièce en a besoin ou si Anda pense que c'est pertinent pour son interprétation". Chacun abandonnait l'idée de l'individualité de sa pièce, pour aller vers la collectivité et ensuite, ce serait un travail pour atteindre le territoire d'autres corps". Je peux en déduire qu'il existe une hiérarchie évidente au sein du collectif, tout le monde a identifié que j'ouvrais la voie vers une chorégraphie collaborative, mais ils ont aussi clairement reconnu leurs contributions, en précisant ce qui était important et ce qui était flexible en retour.

Figura 26: Retour 2.



Les participants ont reconnu que le processus créatif n'était pas conventionnel et que le sujet du corps n'était pas un territoire familier, mais qu'ils pouvaient associer ces paysages et ces histoires à leur expérience. Au début, les participants ont craint d'être jugés, mais comme les séances étaient faciles et ludiques, le jeu s'est déroulé en toute sécurité. La sécurité et le jeu n'étaient pas sans poser de questions. Plus d'une fois, ils se sont demandé personnellement pourquoi je devais ressentir mes émotions pour exécuter les mouvements des autres, avant de répondre : "Je pense qu'il y a un lien, mais je ne comprends pas encore comment il fonctionne". Je crois que la circularité de la structure des séances a été conçue comme une préparation à l'ouverture au ressenti, une sorte de rituel pour que l'invisible apparaisse, pour « admettre la fragilité et la singularité des savoirs que nous mobilisons et produisons avec les œuvres, et non pas sur les œuvres ». L'analyse des œuvres commence par la (re)connaissance de la fragilité de nos savoirs et de nos pensées sur elles. » (Ginot & Guisgand, 2020) Les mystères du sentipensar ont posé bien d'autres questions auxquelles ce travail ne pourra pas répondre dans leur intégralité, mais cette communauté de création a travaillé avec engagement pour trouver quelques certitudes qui, bien qu'encore imprécises, commencent déjà à fonder de nouvelles voies.

## VI. Conclusions ou intuitions pour de nouvelles voies

Tout au long de la recherche-création, les bords qui sont apparus autour de l'utilisation de la Minka comme savoir au service de la création chorégraphique ont été multiples et variés, ce qui, pour moi, est l'indication qu'il s'agit d'un thème que je pourrai continuer à explorer à l'avenir. Dans le cadre des discussions et analyses menées avec les danseurs, nous nous sommes mis d'accord sur l'idée que ce moment de la recherche est une " preuve de concept ", dans laquelle, par l'action, nous avons enregistré des preuves de la méthode de création, de ses apports, de son potentiel et de ses difficultés dans le cadre d'une création collaborative,

multiculturelle, avec des niveaux de connaissance de la danse différents. Ainsi, en guise de conclusion, je vous fais part de quelques-uns des résultats significatifs de ce rapport.

#### s. Sur la création d'un espace « safe » pour l'exploration de questions sensibles :

Je pense qu'il est un peu tôt pour dire que la chorégraphie Minka peut fournir un espace sûr dans tous les cas, principalement parce que ce protocole a été mené avec un nombre limité de personnes. Il est nécessaire de tester ce protocole dans d'autres contextes afin de pouvoir parler davantage de cette question. Pour l'instant, le nombre de retours reçus de la part des participants me permet d'affirmer que, pour cette communauté de création, la Minka était bien un espace sûr.

L'entrée dans le concept de sécurité peut être un peu lente pour le danseur formé, parce qu'il est précisément "formé" à plonger dans sa subjectivité et à entrer dans la création plus rapidement et en travaillant à partir de la surface. Cependant, pour quelqu'un qui n'a pas cette expérience, l'entrée dans sa subjectivité prend plus de temps ; il y a des connexions qui doivent être faites, vues et ressenties avant de commencer. C'est une force de l'approche "Minka", car elle nous aide à nous entraîner à décomposer et non à simplifier le savoir de la danse, puis à l'unir au savoir du participant.

Dans l'approche "somatique", la lenteur est nécessaire pour retrouver le rythme de notre territoire, car la vitesse à laquelle nous vivons notre quotidien nous déconnecte de la pulsation de notre cœur et de son écoute. Dans le cadre d'un rassemblement de danseurs à plusieurs niveaux et multiculturels, cette lenteur est un défi à relever, personnellement parce que je considère que si l'on ne peut pas expliquer ses connaissances (aussi complexes soient-elles) de manière simple, c'est qu'elles sont éthérées ; si l'on ne peut pas relier ce que l'on sait à la vie de tous les jours, c'est que la vie de tous les jours nous enlève ces idées. Si nous parvenons à tisser ce pont, il y aura une esthétique partagée entre les participants, une expérience qui vivra désormais dans un autre territoire corporel, dont la nature et la connaissance seront incarnées.

L'utilisation de la vidéoconférence était destinée à satisfaire l'esthétique de l'image avec laquelle cette recherche a commencé, cependant, l'alliance vidéo-danse a créé un moyen pour les participants qui ont travaillé par vidéoconférence de diriger et d'être spectateurs. Les danseurs en chair et en os ont ainsi eu le sentiment d'être vus par un public sûr pendant la construction de la pièce.

#### t. L'utilisation des concepts de réciprocité, d'engagement et de complémentarité comme base de création dans des espaces multiculturels et avec différents niveaux de connaissance de la danse :

D'après l'expérience de ce travail, la chorégraphie "Minka" permet la rencontre multiculturelle, qui laisse en place certains jalons et certitudes sur la création chorégraphique et qui, en retour, restitue des

connaissances sur la danse et les danseurs. Mon but avec cette étude n'est pas de générer de nouvelles techniques pour la danse (je ne l'exclus pas non plus), mais de la faire connaître à un plus grand nombre de personnes et, par extension, de leur donner envie d'en savoir plus, d'en voir plus et/ou de danser plus. Il me semble que ce savoir ancestral contribue à :

- ✓ Familiariser les personnes qui ne connaissent pas la danse avec la création chorégraphique.
- ✓ Approfondir - la connaissance de la danse pour ceux qui l'aiment et/ou la pratiquent.
- ✓ Sensibiliser les danseurs aux techniques apprises pour travailler avec des personnes ayant un niveau d'apprentissage différent du leur.

#### u. Sur le concept de corps - territoire

Je crois que la chorégraphie Minka facilite l'exposition des perspectives du corps territorial en utilisant les connaissances existantes, en les questionnant et en les rappelant à travers de petites histoires, ce qui offre l'opportunité d'élargir notre conception du corps et de la corporalité ; en mettant en évidence la relation étroite que nous avons avec les autres natures et, par extension, avec la terre. Cela offre l'occasion d'élargir la conception que nous avons du corps et de la corporalité, en mettant en évidence la relation étroite que nous entretenons avec les autres natures et, par extension, avec la terre. Comment habitons-nous la terre ? C'est une question qui semble lointaine, mais qui devient personnelle lorsque ce concept entre en jeu pour montrer votre propre nature et comment elle a un mouvement vital à travers l'objet et le support technique qui vous accompagne en permanence : le corps. Nous sommes porteurs d'un paysage, non pas celui que l'on voit comme un touriste derrière son appareil photo, mais celui que l'on vit parmi des natures qui se mobilisent, se créent et se recréent.

#### v. Sur le tissage d'une métodoestesis :

"Minka" interpelle la manière dont la connaissance chorégraphique et ses objectifs sont partagés, elle génère des relations sensibles qui ne nous remplissent pas d'informations pour essayer de connaître l'inconnu, mais pour que, à travers l'acte de création d'une pièce, nous incorporions organiquement la connaissance nécessaire à un moment spécifique. C'est l'acte de créer qui nous montre la manière de tisser et de créer des ponts en utilisant comme matériau ce que nous pouvons apporter : le corps, la corporalité, les paysages, les dons inhérents avec lesquels nous naviguons dans le monde. Minka" construit une structure invisible qui est comprise dans le vivant et, de cette manière, sème une curiosité qui nous met au diapason du travail de la danse.

Il me semble que la chorégraphie "Minka" peut générer une valeur-amour pour ce que l'on apprend en utilisant la danse comme médium. Je pense qu'elle peut susciter une curiosité qui se développera à travers

le désir de générer de nouvelles explorations et pièces avec d'autres natures qui cohabitent avec nous dans le monde. C'est aussi une façon de créer de nouveaux publics.

Bien que la langue soit un sujet que je n'ai pas pu aborder dans ce rapport, je considère qu'elle est associée à la méthodestesis, car la diversité des langues dans lesquelles nous avons travaillé nous a aidés à comprendre de nombreuses autres dimensions du sentipensar de la danse. Qu'est-ce que Minka apporte aux corps non latino-américains ? Il s'agit peut-être d'une nouvelle façon de construire l'avenir.

Je pense que ce processus de création collaborative sensible peut également être appliqué à d'autres domaines qui bénéficient de la création de communautés, tels que la responsabilité sociale, la recherche à travers les arts avec d'autres disciplines, l'éducation, etc.

#### w. Sur les facteurs de "succès" de Minka :

Au départ, ma démarche n'a pas de volonté de contrôle comme " l'efficacité ". Comment pourrais-je mesurer l'efficacité de quelque chose qui se construit à partir de l'intimité de nos histoires et de nos liens ? Est-ce même nécessaire ? Ce qui me semble être un facteur de réussite, c'est de commencer à visualiser que la construction d'une chorégraphie collaborative a le potentiel de déhiérarchiser l'enseignement de la danse, sur la base de la reconnaissance que les connaissances mobilisées créent de nouvelles perspectives et nous rapprochent, par l'empathie, de la compréhension de la différence et de la limitation en tant qu'outil de création.

La différence génère des solutions, car elle produit des opportunités et les similitudes, des alliances. Être capable de voir l'autre comme un allié ouvrira des portes pour que ce qui est différent puisse être vu sans crainte et avoir l'opportunité de s'épanouir. En ce sens, la "Minka" offre l'occasion de repenser la compétitivité, puisque la concurrence pour améliorer la qualité d'un projet se fait dans l'intérêt de la communauté et du travail, et non dans l'intérêt d'un seul individu.

#### x. Sur la valeur de la connaissance située :

Personnellement, je pense que mon désir de créer des espaces sûrs est inspiré par le fait que j'ai vécu et travaillé dans le passé avec des personnes qui, comme moi, ont vécu des conflits armés. Grâce à cette connaissance, je ressens le besoin impérieux d'en parler par le biais du don qui m'a été fait, la danse. C'est ma façon de rendre au monde l'abondance permanente dans laquelle je vis. Je souhaite que les histoires d'autres corps - territoires puissent être racontées avec dignité, avec le droit de transmettre ce qui est vécu sans oppression ni imposition, comme Marisol l'a dit si clairement, en montrant seulement sa valeur et sa force. Mon espoir n'est pas moindre, je parle d'histoires sensibles de corps violés par l'appropriation de leur nature, par la colonisation, la migration, l'exil qui se perpétue encore dans de nombreuses sphères. Comme l'a dit Anda lors d'une des sessions, en migrant "nous avons perdu nos villages, nous n'avons pas

d'appartenance" ; générer une communauté de création "Minka" est donc ma réponse pour construire une nouvelle appartenance, un lieu de convergence où la technique, la culture et les dons inhérents peuvent reformuler des modèles, des collaborations dans la recherche ou simplement, avoir des compagnons avec lesquels construire et tisser des liens. Peut-être la "Minka" peut-elle être un phare pour le voyageur du désir : un lieu de rencontre. Si l'on donne de l'espace à ce que l'autre a à dire sur sa culture, sa trajectoire et ses connaissances, alors une véritable rencontre a lieu.

De mon point de vue, la sensibilité est un outil qui dépasse la technique, mais elle a besoin de lieux qui lui permettent de se développer et de donner forme à ce qu'elle traverse. J'ose affirmer que la technique de la danse s'apprend par la répétition, l'exploration et l'exposition, mais la technique ne forme pas nécessairement la sensibilité à travailler avec les autres. Avoir un corps disponible pour la recherche - création signifie se détacher temporairement des connaissances acquises pour s'adapter à une situation créative, sortir de la logique quotidienne pour qu'il y ait une rencontre avec des perspectives et des formes qui ne nous sont pas familières.

Je crois que les bases de la "Minka" permettent de créer un espace dans lequel il est possible de parler des façons particulières de voir le monde que nous, les humains, avons et que cela peut être vécu et expérimenté par d'autres afin de créer ensemble, de sentir que nous appartenons à nouveau à un endroit, que nous sommes vus, que ce que nous ressentons existe. Je crois qu'après une "Minka" chorégraphique, les participants sont en mesure de mieux comprendre la discipline de la danse et ses multiples possibilités, ainsi que d'acquérir des compétences d'analyse de l'œuvre basées sur leur propre expérience de la création, qui, à son tour, est enracinée dans leur histoire et leurs connaissances.

L'esthétique partagée dans cette recherche est une manifestation de mon désir, mais aussi de la compréhension de celui-ci dans d'autres cœurs et, en ce sens, ce savoir ancestral m'a aidé à générer ce que Jacques Rancière appellerait "une communauté esthétique". Pour moi, le geste dansé émerge lorsqu'il y a une appropriation sensible du mouvement, lorsqu'on a su comprendre non seulement la forme du geste, mais le sens de l'urgence qui se dégage de la pièce créée par l'autre. C'est ce sens du geste qui transforme la qualité du mouvement et qui a la capacité d'émouvoir l'autre, car il y a une incarnation d'une histoire et de sa corporalité, et c'est à travers cela que le spectateur se connecte à quelque chose dans son propre corps-territoire. Je me suis retrouvée dans de nombreuses questions posées par les danseurs : comment partager quelque chose qui n'existe pas dans le lieu où l'on migre ? Ce sont ces autres natures qui ont guidé, collaboré et co-créé avec moi. Ensemble, nous avons jeté des bases pour parler de la chorégraphie "Minka". Il était curieux d'entendre les danseurs dire qu'ils ne comprenaient pas d'où venaient les mots, mais je pense que c'est parce qu'ils étaient tous tellement "enveloppés dans leur nuit" et que je les admirais de l'extérieur. Malgré cela, je crois aussi qu'il y avait un espace sensible dans mon corps-territoire qui vivait ces thèmes :

la peur de retourner à la danse, l'absence de communauté, la lutte et la honte d'essayer d'expliquer un concept et une façon de faire qui étaient si clairs en moi et de sentir que je n'y parvenais pas (ainsi que d'autres paysages). Tous les danseurs étaient des étoiles dans ma propre nuit.

Quelle était ma position dans cette recherche ? Je pense que j'ai été tantôt tisseuse, tantôt danseuse et vers la fin chorégraphe. Dans chacune de ces positions, il était nécessaire de laisser tomber mes certitudes pour me permettre de voir la connaissance qui s'enflamme chez les autres lorsque je crée et, avec cela, de commencer à voir la beauté qui émerge, change et devient quelque chose qui porte humblement quelque chose de moi-même et de tous ceux qui créent avec moi dans la communauté. Revenir au désir, revenir à la danse, c'est donc trouver des moyens pour que les autres dansent et s'émerveillent avec moi, et peu importe où je me place tant que je continue à danser. Travailler dans l'engagement, la complémentarité et la réciprocité fait de mon travail une combinaison de bien-être et de satisfaction, parce que ce que je fais appartient à quelque chose de plus grand que moi.

## VII. Bibliographie

- Altamirano, A., & Bueno, A. (s.f.). *Revista de Investigación de la Universidad Mayor de San Marcos*.  
Obtenido de El ayni y la minka: dos formas colectivas de trabajo de las sociedades pre-Chavín:  
<https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/sociales/article/download/7659/6666/26650>
- Álvarez, V. (2021). *Ecofeminismo y Pensamiento Ambiental Sur. Metodoestesis: Las sendas de la Vida Sensible*. Obtenido de Laboratorio de estudios sobre empresas transnacionales:  
<http://let.iiec.unam.mx/node/3309>
- Arnold, D. (Julio de 2020). *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*.  
Obtenido de ResearchGate: <https://www.researchgate.net/publication/263888085>
- Bardet, M. (2017). *Saberes gestuales: Espistemologías, estéticas y políticas de un "cuerpo danzante"*.  
Obtenido de Enrahonar. An International Journal of Theoretical and Practical Reason:  
<https://www.raco.cat/index.php/Enrahonar/article/download/335219/426056/>
- Bienaise, J., Raymond, C., & Levac, M. (15 de Noviembre de 2017). *L'articulation théorie-pratique dans la recherche-création en danse ou l'«  clair d'une prise de conscience »*. Obtenido de  
OpenEdition Journals: <https://journals.openedition.org/danse/1666>
- Brown, B. (2022). *Atlas of the Heart: Mapping Meaningful Connection and the Language of Human Experience*. Penguin Audio.
- Carrera, D., & Pastorino, M. (2008). *Video danza, máquina y cuerpo*. Obtenido de Cuerpo y tecnología:  
Grupo de estudio e investigación:  
<https://cuerpoytecnologia.files.wordpress.com/2008/12/maquina-y-cuerpo.pdf>
- Charmatz, B. (07 de janvier de 2021). *La danse est le médium qui permet de réfléchir à comment vivre ensemble*. Obtenido de Radio France: <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/par-les-temps-qui-courent/boris-charmatz-la-danse-est-le-medium-qui-permet-de-reflechir-a-comment-vivre-ensemble-2043915>
- Clark-Keefe, K., Gilway, J., & Miller, E. (2013). Maps, flesh and the radican: Mobilizing the expressive arts do a translation of 'science-as-usual'. *Poesis: A journal of the Arts and Communication*, 15, 90-105.
- Corcuera, J. (Dirección). (2013). *Kachkaniraqmi! (Sigo siendo)* [Pel cula]. Obtenido de  
<https://vimeo.com/473375667>
- Cruz, M., Reyes, M., & Cornejo, M. (2022). *Conocimiento Situado y el Problema de la Subjetividad del Investigador/a*. doi:10.4067/S0717-554X2012000300005
- Cuestas-Caza, J., & Lalander, R. (20 de Setiembre de 2018). *El Sumak Kawsay y el Buen-Vivir*. Obtenido de Trayectorias Humanas Transcontinentales: <https://www.unilim.fr/trahs/1060>
- Del Valle, M. (15 de diciembre de 2016). *Un projet de recherche-création « avec la » et « en » danse*.  
Obtenido de Open Edition Journals: <https://doi.org/10.4000/danse.1297>
- Ducchs, L., & M lich, J.-C. (2005). *Escenarios de la corporeidad: Antropología de la vida cotidiana*. Madrid: Trotta.

- Federicci, S. (2022). *El alabanza del cuerpo danzante*. Obtenido de Internet Archive: <https://ia903003.us.archive.org/17/items/SilviaFedericiEnAlabanzaDelCuerpoDanzante2015/Silvia%20Federici%20-%20En%20Alabanza%20del%20Cuerpo%20Danzante%20%282015%29.pdf>
- Fouilhoux, B. (2013). Sensations et hybridations en danse. *STAPS*, 103-114. Obtenido de CAIRN.INFO Metieres: <https://www.cairn.info/revue-staps-2013-4-page-103.htm>
- Ginot, I., & Guisgand, P. (2020). *Analyser les ouvres en danse: Partitions pour le regard*. Pantin: Centre National de la danse.
- Gonzales Gonzalez Cueva, V. (2018). *De la imaginación a la realidad efectiva: Disfrutar al elegir*. Obtenido de Registro nacional de trabajo de investigación: <https://renati.sunedu.gob.pe/handle/sunedu/2204914>
- Gonzales-Córdova, A. (Diciembre de 2021). *Territorio, Memoria e identidad: una etnografía audiovisual colaborativa con las mujeres de la asociación de concheras Virgen de las Lajas de Bolívar - Muisne, Esmeraldas*. Obtenido de FLACSO Andes: <http://hdl.handle.net/10469/17976>
- Guisgand, P. (2016). *Les ateliers du spectateur, fabriques du sensible*. Obtenido de Quaderni : <http://journals.openedition.org/quaderni/764>
- Haesbaert, R. (2020). *Del cuerpo-territorio al territorio-cuerpo (De la tierra): contribuciones Decoloniales*. Obtenido de Cultura y representaciones sociales, 15(29), 267-301: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2007-81102020000200267&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-81102020000200267&lng=es&tlng=es).
- Halprin, A., & Caux, J. (2004). *Out of boudaries*. Obtenido de Numeridanse: <https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/out-boundaries>
- Haraway, D. (2021). *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno*. . Bilbao: Consonni.
- Knill, P. (2016). *On the notion of -the third-*. Obtenido de Youtube AHS Video : <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=IIGX3f2Jgp8>.
- Lancri, J. (2006). Cómo funciona la noche sobre las extrellas y por qué. En P. Gosselin, & E. L. Coguieic, *La investigación creación: Por una comprensión de la investigación en la práctica artística*. Presses de l'Université du Québec.
- Leduc, D. (2005). *Description phénoménologique au service de l'authenticité en danse*. Obtenido de Association pour la recherche qualitative: [http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/edition\\_reguliere/numero25\(1\)/Diane%20Leduc.pdf](http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/edition_reguliere/numero25(1)/Diane%20Leduc.pdf)
- Levine, S. K. (2018). La filosofía de la terapia de artes espresivas: Poiesis como una respuesta al mundo. En P. J. Knill, E. G. Levine, & S. K. Levine, *Principios y practica de la terapia de artes expresivas: Hacia una estética terapéutica* (pág. 218). Lima: TAE Perú.
- Lindón, A. (2013). *Corporalidades, emociones y espacialidades: hacia un renovado betweennes*. Obtenido de <http://www.cchla.ufpb.br/rbse/AliciaLindonDos.pdf>
- Martínez, F. (2009). *Ontología y diferencia: La filosofía de Gilles Deleuze*. Obtenido de Eikasía: Revista de Filosofía, IV(23), 33-335.: [https://www.revistadefilosofia.org/revistadefilosofia\\_old/23-03.pdf](https://www.revistadefilosofia.org/revistadefilosofia_old/23-03.pdf)
- McNiff, S. (2013). A critical focus on art-based research. En *Art as research: Opportunities and challenges*. Intellect.

- Ossot, H. (1979). *Memoria en Ausencia de imagen: Memoria del cuerpo*. Caracas: Fundarte.
- Paolo J. Knill, E. G. (2018). *Principios y práctica de la terapia de artes expresivas: hacia una estética terapéutica*. Lima: TAE Perú.
- Parra-Herrera, M. (2006). *Poder y estudios de las danzas en el Perú*. Obtenido de Registro nacional de trabajos de investigación del Perú: <https://renati.sunedu.gob.pe/handle/sunedu/2873390>
- Pérez-Cuba, G. (2008). *El entrenamiento del actor en los tiempos de orfandad simbólica*. Obtenido de IX Congreso Argentino de Antropología Social. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales Universidad Nacional de Misiones, Posadas.: <https://cdsa.aacademica.org/000-080/230.pdf>
- Posada-Restrepo, C. (2014). *La transparencia del videodanza dentro del cuerpo danzante*. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5737445>
- Prado, M. (2019). Zurcido invisible. Sexualidad femenina: una danza de reconstrucción entre el placer y el dolor. . En J. M. Judith Alalu, *Dolor y belleza: imágenes desde las artes expresivas en el Perú* (pág. 296). Lima: TAE Perú.
- Prior, R. (2018). *Using the arts as research in learning and teaching*. Intellect.
- Quijano, A. (2020). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En *Cuestiones y horizontes. De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Ramos, J. G. (2020). *A contra corriente: Una Revista de estudios latinoamericanos*. Obtenido de <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/2023/3364>
- Rosenberg, D. (2000). *Video Space: A Site for Choreography*. Obtenido de ResearchGate: [https://www.researchgate.net/publication/238425059\\_Video\\_Space\\_A\\_Site\\_for\\_Choreography](https://www.researchgate.net/publication/238425059_Video_Space_A_Site_for_Choreography)
- Saint-Exupéry, A. d. (2017). *Ciudadela*. Alba.
- Saladain, L. (20 de April de 2017). *HAL open science*. Obtenido de Approche critique du "corps disponible" dans le champ chorégraphique : une contribution à l'étude des modes de structuration du monde de la danse par l'entrée de la diffusion des savoirs: <https://theses.hal.science/tel-01510998>
- Saladain, L. (2022). *Recherches en danse*. Obtenido de Conditions d'existence et de diffusion des savoirs chorégraphiques : Ré-animer le débat: <https://journals.openedition.org/danse/5446>
- Santa Cruz, V. (2004). *Ritmo... El eterno organizador*. Lima: Ediciones Copé.
- Santa Cruz, V. (15 de Enero de 2019). El importante rol del obstáculo. (M. A. Denegri, Entrevistador)
- Schott-Billmann, F. (17 de Octubre de 2022). *La danse est une parade amoureuse*. Obtenido de CAIRN.INFO Matières a réflexion: <https://www.cairn.info/revue-insistance-2017-1-page-55.htm>
- Segato, R. (Diciembre de 2006). En busca de un léxico para teorizar la experiencia territorial contemporánea. *Politika. Revista de ciencias Sociales*. Obtenido de Politika. Revista de Ciencias Sociales del País Vasco: [www.politika.org.es](http://www.politika.org.es)
- Sinchi-Chuya, B., & Barbecho-Cajamarca, B. (Setiembre de 2021). *La minka como pedagogía del territorio frente a la estandarización del Currículo Nacional en EIB: el caso de Quisapincha*,

- Ecuador*. Obtenido de Repositorio Digital de la Universidad Nacional de Educacion del Ecuador: <http://repositorio.unae.edu.ec/handle/56000/1960>
- TAE-Perú. (2021). *Sobre las artes expresivas*. Obtenido de <https://www.taeperu.org/sobre-las-artes-expresivas/>
- Van Dyk, K. (2014). *Usages de la phénoménologie dans les études en danse: L'exemple de Laurence Louppe*. Obtenido de OpenEdition Journals: <https://journals.openedition.org/danse/607>
- Vásquez-Bustamante, J. P., Orellana-Yáñez, J., & Rodrigues-Teixeira, J. (2021). *Del Sumak Kawsay al debate por el Buen Vivir: significados en disputa y disputa por los significantes*. Obtenido de Si somos americanos. Revista de estudios transfronterizos: [https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0719-09482021000200120](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-09482021000200120)
- Walsh, C. (03 de Noviembre de 2022). Esperanzas pequeñas, grietas y siembras feminista-decoloniales. (T. I. Sophía, Entrevistador) Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=ly71akgEPSs>
- Yupanqui, A. (1965). Tiempo del hombre. En *El canto del viento*.
- Zambrano-Orozco, S. (2022). *Bâtir l'architecture intime: Une recherche-création sur la chorégraphie comme champ expansé*. Obtenido de HAL Open Science: <https://theses.hal.science/tel-03685822/document>

## VIII. Annexes

### Vidéos des sessions exploratoires par vidéoconférence - Traduites

- **Absence**

[https://youtube.com/playlist?list=PLkxmJq\\_5qKglzDrTwz9ACEmYZOo-xQwns](https://youtube.com/playlist?list=PLkxmJq_5qKglzDrTwz9ACEmYZOo-xQwns)

- **Honte**

[https://youtube.com/playlist?list=PLkxmJq\\_5qKglWBF0AMYImk1tnHoVYiDF9](https://youtube.com/playlist?list=PLkxmJq_5qKglWBF0AMYImk1tnHoVYiDF9)

### Vidéos des sessions d'exploration en face à face - Traduites.

- **Absence**

[https://youtube.com/playlist?list=PLkxmJq\\_5qKglQkCOIhDN-we5lJvum072R](https://youtube.com/playlist?list=PLkxmJq_5qKglQkCOIhDN-we5lJvum072R)

- **Honte**

[https://youtube.com/playlist?list=PLkxmJq\\_5qKgkSA1w30kuBU4eIW8phbSH](https://youtube.com/playlist?list=PLkxmJq_5qKgkSA1w30kuBU4eIW8phbSH)

### Vidéos sur la "réappropriation" du mouvement

[https://youtube.com/playlist?list=PLkxmJq\\_5qKgnsJONNL7LH\\_TSH\\_wmLEQo](https://youtube.com/playlist?list=PLkxmJq_5qKgnsJONNL7LH_TSH_wmLEQo)

Vidéos à propos de : Quels sont les besoins de ma pièce de mouvement ?

[https://youtube.com/playlist?list=PLkxmJq\\_5qKgnBXqxMwUv1rO5KYy2RgGMI](https://youtube.com/playlist?list=PLkxmJq_5qKgnBXqxMwUv1rO5KYy2RgGMI)

Vidéos à propos de : "Tisser la pièce".

[https://youtube.com/playlist?list=PLkxmJq\\_5qKgkKqe-eJ-2iALekPn4aP2Pp](https://youtube.com/playlist?list=PLkxmJq_5qKgkKqe-eJ-2iALekPn4aP2Pp)

## **Ecriture Poétique**

### **Distanciamiento – Marisol Dextre**

Movimiento de la cadera izquierda

Separación

Creo una nueva ruta

Tomar distancia

Abrir

Ir

Lento y rápido

Sin miedo ni culpa a cambiar de ritmo

Gritar

Lamentarse

El lamento de la pérdida

Y el alivio...

Se ha ido, se ha ido y me asusta, pero menos mal que lo hice.

### **Migración – Stephanie Valencia**

Salir adelante y entregarme.

Migración: Estar y no estar

No quiero que mi historia no se escuche

Agradecida conmigo misma, por mi camino.

### **Ausencia y otras palabras – Ana Moles**

La ausencia duele.

Ella estuvo ausente en mi infancia y ahora soy yo la está ausente.

La vida...

Mostrar lo que hay sin maquillaje.

Riesgo, vulnerabilidad, miedo a que no haya nadie interesado al otro lado.

Exposición de lo que hay como único camino.

### **Absence of fear – Anda Milkic**

When there is no fear

You have space to grow.

And when you grow

You stretch your horizons

### **Absence – Didier Motti**

L'absence n'est pas que le manque, c'est aussi l'abandon, le rejet, l'exil.

Me vient l'idée de l'attente. L'attente de quelque chose qui est partie ou a disparu, ou alors attente de quelque chose qui n'est pas encore arrivé, qui n'existe peut-être pas encore.

J'ai des images de bébés encore à naître, mais plus encore d'enfants devenus adultes.

J'ai des bras qui entourent une absence, des bras qui portent une absence.

L'absence est une place à remplir, un endroit devenu inutile comme ces bras qui ensèrent un espace vide.

C'est cela le mouvement : le regard est perdu, il cherche quelque chose, ou plutôt quelqu'un. Les bras s'ouvrent et se ferment devant moi, comme pour accueillir ce qui est attendu et pas encore là, ou pour laisser partir ce qui désormais sera absent - dans une alternance ambiguë.

Bras larges, puis plus resserrés, comme autour d'un bébé.

Finalement, le vide dans ces bras, c'est l'espace d'une femme absente.

Le geste suivant est un repli, un recroquevillement dans un coin de la salle... pour devenir absent.

### **Ausencia – Valeria Gonzales**

¿A dónde me ha llevado la ausencia?

Acompañar-me, mi, conmigo

Tengo miedo de sostenerme

Tengo miedo de mostrarme

Tengo miedo de no quererme bien

Vacío, inexistencia

Busco una mano y sólo encuentro la mía.

### **Vergüenza – Valeria Gonzales**

Miseria que se contagia

Se esparce

Se alimenta de mi piel

Del desconcierto

De la inmovilidad

Un cinismo sembrado

Que empujo hacia afuera

Y luego el vacío...

Vacío fértil

Espacio soberano.

### **Honte – Didier Motti**

Je marche dans les montagnes de mon paysage intérieur. Je dois rester loin des villages, caché. Je suis monstrueux, ils pourraient être agressifs. J'ai peur de rencontrer des gens. Avec honte vient le mot SOLITUDE.

La honte vient de mes émotions, de mes sentiments, de mes pensées. Ils me semblent impurs, inadéquats. Je suis inadapté quand je croise quelqu'un.

Il y a une femme dans la montagne qui a rencontré les mêmes difficultés mais a su les résoudre. Si nous parvenons à nous rencontrer, honte et solitude pourront s'estomper.

Le geste qui vient, avec un drap de tissu, est de me recouvrir l'épaule gauche et la moitié du corps, pour la cacher. La partie cachée peut être réduite, en repliant le drap sur le corps.

Cela peut aussi se faire sans le drap, juste en me couvrant de mes bras.

Dans les deux cas, ils se rassemblent au niveau du cœur. Dans les deux cas, la tête doit être baissée.

Est-ce que j'ai le droit d'être là ?

## Bande sonore

<https://open.spotify.com/playlist/1ctoNm5WBFFJZH1d97fFPb?si=61611c674cb64808>

## Table des figures

<i>Figure 1</i> Vue de la salle communautaire de la zone "S" de Huaycán. ....	12
<i>Figura 2:</i> Salle communautaire dans la zone "S" de Huaycán. ....	13
<i>Figura 3:</i> entrée de la salle communautaire dans la zone "S" de Huaycán. ....	13
<i>Figure 4</i> Participants à l'atelier "Planter la graine. ....	16
<i>Figure 5:</i> Structure de la session. Élaboration propre. ....	42
<i>Figure 6</i> Marisol Dextre et Valeria Gonzales lors de l'exploration de la vidéoconférence. ....	48
<i>Figure 7</i> Stéphanie indique les endroits où elle doit diriger son regard et ses mouvements pour interagir avec les autres. ....	49
<i>Figure 8</i> De gauche à droite : Ana Mole et Valeria Gonzales en haut, Stéphanie Valencia et Marisol Dextre en bas lors de la clôture de la première session. ....	49
<i>Figure 9</i> Illustrations en libre accès trouvées sur Google. ....	52
<i>Figure 10</i> Valeria Gonzales effectuant la première description phénoménologique. ....	52
<i>Figure 11</i> Marisol, Stéphanie et Ana poursuivent les descriptions phénoménologiques. ....	53
<i>Figure 12</i> Ana, Stéphanie et Valeria pendant la session d'exploration du concept de "lutte". ....	54
<i>Figure 13:</i> Capture d'écran des vidéos de réappropriation. ....	57
<i>Figure 14 :</i> Réappropriation « Honte » par Marisol Dextre. ....	59
<i>Figure 15</i> Marisol décrit le mouvement qu'elle voulait ajouter à « Honte » ....	60
<i>Figure 16:</i> De gauche à droite : Anda Milkic, Didier Motti, Clémence Bove et Valeria Gonzales lors de la session "Sécurité". ....	62
<i>Figura 17:</i> Premier accord d'une phrase de mouvement possible. ....	66
<i>Figure 18:</i> Elle utilise les vidéos comme aide-mémoire. ....	66
<i>Figura 19:</i> Ana danse Absence Ana's piece. ....	67
<i>Figura 20:</i> Didier décrit sa pièce. ....	67

<i>Figure 21</i> Marisol dirige la pièce " Distanciation".....	68
<i>Figure 22:</i> Ana dirige la pièce "Absence". .....	69
<i>Figure 23:</i> Valeria interprétant la pièce "Absence" de Didier (lui derrière la caméra). .....	70
<i>Figure 24:</i> Anda met en scène sa pièce "Absence de peur". .....	70
<i>Figura 25:</i> Retour 1. ....	72
<i>Figura 26:</i> Retour 2. ....	74

## Autres versions linguistiques - Versión otros idiomas - Other language versions

<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Ce document est disponible en espagnol et anglais en sur le lien suivant :</li> <li>2. Este documento puede ser encontrado en español e inglés en el siguiente enlace:</li> <li>3. This document can be found in Spanish and English at the following link:</li> </ol>	<p style="margin: 0;"><a href="#"><u>Lien</u></a>  <a href="#"><u>Enlace</u></a>  <a href="#"><u>Link</u></a></p>
--	---