



**HAL**  
open science

## Des imaginaires de l'émancipation par la danse

Isabelle Ginot, Violeta Salvatierra

► **To cite this version:**

Isabelle Ginot, Violeta Salvatierra. Des imaginaires de l'émancipation par la danse. [Rapport de recherche] Centre national de la danse. 2019. hal-02541104

**HAL Id: hal-02541104**

**<https://hal.science/hal-02541104>**

Submitted on 12 Apr 2020

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

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

# Rapport de recherche

# Des imaginaires

# de l'émancipation

# par la danse

## Isabelle Ginot

## Violeta Salvatierra

Le CN D, au sein de sa mission d'expérimentation et de ressources sur l'éducation artistique et culturelle et la médiation de la danse, a conçu le projet IMAGINE en 2017. IMAGINE se déploie dans quatre villes de la Seine-Saint-Denis, en collaboration avec quatre partenaires culturels, et propose à quatre groupes de femmes d'interroger, durant toute une année, la notion de soin de soi et les représentations du corps de la femme. Ateliers chorégraphiques, siestes sonores, pratiques somatiques, sorties au musée, discussion avec des philosophes et des sociologues font d'IMAGINE un espace-temps privilégié où la rencontre de l'autre (et de soi) a une place centrale. Par son format comme par ses contenus, IMAGINE expérimente des modes de faire médiation et s'est associé sur la première année au laboratoire « Danse, geste et corporéité » de l'université Paris-8 afin de soutenir cette démarche réflexive. IMAGINE est un projet soutenu par la Préfecture de la Seine-Saint-Denis, le conseil départemental de Seine-Saint-Denis et la ministère de la Culture.



|   |           |
|---|-----------|
| <b>Imaginer une recherche (Introduction)</b>                          | <b>5</b>  |
| — Une brève description d'IMAGINE                                     | 5         |
| — Points de départ de la recherche                                    | 6         |
| — Toiles de fond de la recherche                                      | 7         |
| — Méthodes  | 8         |
| — Une étude en trois parties  | 9         |
| <br>  |           |
| <b>I. Agendas multiples : pourquoi fait-on IMAGINE ?</b>              | <b>11</b> |
| — Réfléchir sur les pratiques professionnelles                        | 12        |
| — Publics d'IMAGINE #1 et enjeux sociaux                              | 12        |
| — Actrices et participantes ? Individu(e)s et institutions            | 13        |
| — L'art et « autre chose »  | 14        |
| — Déplacer, se déplacer, être déplacée, participer                    | 15        |
| — Quels enjeux pour les participantes ?                               | 15        |
| <br>  |           |
| <b>II. Partitions, auctorialités, autorités, pouvoirs d'agir</b>      | <b>17</b> |
| 1. Le paradigme de la médiation                                       | 18        |
| — (S')émanciper par la danse : utopies et modèles politiques          | 19        |
| — Le substrat de la médiation artistique et culturelle                | 20        |
| — Place des œuvres et des artistes                                    | 21        |
| 2. Médiations et auctorialités  | 23        |
| — Le CN D, auteur d'IMAGINE   | 23        |
| — Un collectif de médiation et de réflexion                           | 23        |
| — Formats et groupes, formats de groupes                              | 24        |
| 3. IMAGINE #1, une fabrique sociale ?                                 | 26        |
| — Pas de social dans le social  | 27        |
| — Autorités et pouvoirs d'agir  | 27        |
| — Les valeurs inégales du temps                                       | 28        |
| — Quelle économie d'une émancipation par l'art ? (conclusion)         | 29        |
| <br>  |           |
| <b>III. Récits d'un parcours au sein d'IMAGINE :le premier module</b> | <b>31</b> |
| — Les récits de la recherche  | 31        |
| — Théâtre Louis Aragon de Tremblay-en-France                          | 32        |
| — La Commune – Centre dramatique national d'Aubervilliers             | 35        |
| — L'Espace 1789 de Saint-Ouen   | 38        |
| — CN D Centre national de la danse à Pantin                           | 41        |



# Imaginer une recherche (Introduction)

## Une brève description d'IMAGINE #1

IMAGINE <sup>1</sup> est un dispositif nouveau, créé par le Centre national de la danse – à travers son « département Formation et pédagogie/ Éducation artistique et culturelle » ; programmé pour trois années, la première édition a été mise en œuvre entre novembre 2017 et mai 2018. Il s'agit d'un programme de médiation par la danse, adressé à des groupes de femmes de la Seine-Saint-Denis, pour lequel le CN D s'associe à trois autres structures culturelles de la Seine-Saint-Denis :

« IMAGINE propose à des personnes d'horizons, de pratiques et d'âges différents, d'explorer la question du corps et de ses représentations à partir de quatre œuvres chorégraphiques du XXI<sup>e</sup> siècle. Des groupes de femmes de Seine-Saint-Denis sont invités à participer à ce projet auquel le CN D a souhaité associer le Théâtre Louis Aragon de Tremblay-en-France, scène conventionnée pour la danse, l'Espace 1789 à Saint-Ouen, et La Commune – Centre dramatique national d'Aubervilliers. Tout au long de la saison, chaque lieu accueille un groupe accompagné d'un artiste et propose différentes pratiques artistiques et somatiques <sup>2</sup>. »

Cette adresse d'IMAGINE vers des groupes précis et un territoire défini, est portée par une constellation de thématiques, dont celle du « prendre soin de soi » qui se situe à la croisée d'enjeux artistiques, sociaux, voire thérapeutiques, mais surtout à la croisée de pratiques corporelles non dansées (dites pratiques somatiques) et de pratiques de danse qui, depuis longtemps, interrogent le geste dans ses dimensions techniques et esthétiques, mais aussi ses dimensions relationnelles de care.

« Le projet IMAGINE se construit sur cette triple approche des questionnements esthétiques, sociétaux et intimes du corps : une recherche qui puise à la fois dans les représentations sociétales et intimes du corps, et dans les représentations esthétiques du corps à travers l'histoire de l'art. En partant d'une œuvre chorégraphique du XX<sup>e</sup> ou du XXI<sup>e</sup> siècle, chaque groupe de participantes explorera ces questionnements, accompagné par un-e artiste. Les pratiques artistiques seront articulées à d'autres types d'approches proposées tout au long du parcours : pratiques somatiques (Feldenkrais, yoga, méditation, Pilates, Alexander...), pratiques de soin (massages, interventions d'ostéopathes sur la posture, diététique...), contextualisations historiques (histoire du vêtement, histoire des représentations sociétales et artistiques du corps...). » <sup>3</sup>

L'envergure, la complexité et l'ambition de ce programme sont tout à fait inhabituelles dans le champ de la médiation culturelle et artistique. Le CN D en a conçu les enjeux, les grandes lignes de ce que nous appellerons la « partition » (l'architecture, le programme), mobilisé les moyens financiers, puis invité les trois structures partenaires de la première édition à s'insérer dans ce projet « multi-site ». Chaque site compose son propre programme IMAGINE à partir du cadre conçu par le CN D, dont certains éléments sont prescrits, et d'autres, laissés à la conception de la structure ou site. Cette notion de « prescription » cependant ne cherche pas à être figée : nombre de « prescriptions » du projet d'origine, en termes de contenu, ou de calendrier, de forme, de participation, seront modulées, reformulées, voire abandonnées durant le processus, en fonction du site, des intervenantes, du groupe... parfois de façon spontanée, parfois à l'occasion des nombreuses réunions d'échange et de régulation du processus. IMAGINE #1 <sup>4</sup> s'adresse à des groupes de femmes exclusivement – et cette non mixité s'applique également aux intervenantes, chorégraphes, conférencières, médiatrices. Chaque structure doit former un « groupe hétérogène en termes social et générationnel... [et s'appuiera sur] un « choix de structures éducatives, sociales, sanitaires ou judiciaires en vue de la constitution des groupes <sup>5</sup> ». Ces prescriptions quant à la composition des groupes écartent ainsi le risque de former des groupes homogènes (par exemple, les abonnées, ou encore les habituées de l'offre chorégraphique de chaque théâtre). La visée « transgénérationnelle » implique des participantes plus âgées ; et les plus jeunes membres de ces groupes sont nécessairement des jeunes non scolarisées et sans emploi, ou en arrêt de travail, ou du moins avec des horaires n'empêchant pas la participation à ce programme organisé en semaine et dans la journée. Ces contraintes superposées ne manquent pas de compliquer la tâche des médiatrices pour former chaque groupe, mais imposent par là même de nouvelles façons de penser le recrutement des participantes. Chaque groupe suit un programme composé de deux modules de deux semaines chacun (quatre journées pleines chaque semaine, le mercredi restant libre, et un troisième module de deux jours lors duquel les quatre groupes se rencontrent dans les locaux du

1 <https://www.cnd.fr/fr/program/194-imaginer>

2 <https://www.cnd.fr/fr/program/194-imaginer>

3 CN D, note d'intention, janvier 2017.

4 La recherche que nous présentons a été conduite, à l'invitation du CN D, sur la première édition uniquement ; dès la suivante, actuellement en cours (2018-2019), nombre de variations et d'ajustements ont été introduits, ainsi qu'une ouverture à de nouveaux partenaires.

5 CN D, note d'intention, janvier 2017.

CN D ; les déjeuners sont organisés par chaque structure, mais pris en charge par le projet, et pris sur place, toutes ensemble. Chaque site choisit une artiste, fil rouge du programme, qui conduira un atelier sur toute la durée d'IMAGINE #1, tous les matins : Paula Pi au CN D, Raphaëlle Delaunay au Théâtre Louis Aragon de Tremblay (TLA), Johanna Faye à l'Espace 1789 de Saint-Ouen (E.1789), et Nadia Beugré, au théâtre de la Commune d'Aubervilliers (TLC). Cette dernière est la seule dont la rencontre avec la structure se fait strictement à l'occasion d'IMAGINE #1, le théâtre de la Commune ayant peu de liens habituels avec la danse. Les trois autres sont artistes associées ou en résidence au moment du programme. Chaque site doit aussi dédier le temps de travail d'au moins une personne (que nous nommerons « médiatrice <sup>6</sup> ») pour une présence continue et participante durant tout le projet. Les quatre chorégraphes, ainsi que les médiatrices des structures, doivent aussi assister aux ateliers de l'après-midi, et participer aux réunions d'étape et de régulation qui sont régulièrement organisées entre les modules et réunissent les quatre équipes – cette dernière prescription, d'ailleurs, ayant été fort peu suivie par les artistes de la première édition. Les après-midis sont réservées à un programme varié d'ateliers, de conférences, de sorties culturelles, dont le spectre étendu va des pratiques somatiques à des visites d'exposition, des ateliers du regard, des conférences.... Ces ateliers diversifiés sont animés par des intervenantes extérieures ou par les médiatrices, la plupart du temps sous forme d'une intervention unique pour le groupe (mais les intervenantes, elles, rencontrent plusieurs, voire les quatre groupes) ; certaines intervenantes reviennent plusieurs fois auprès du même groupe (notamment pour les pratiques somatiques). Ainsi, les matinées offrent une continuité sur toute la durée autour de la chorégraphe choisie par la structure, tandis que les après-midis sont plutôt pensés comme un parcours, avec certaines étapes partagées par les quatre groupes, et d'autres, plus singulières à un site. À ces programmations « de base » s'ajoutent, pour chaque site, d'autres sorties, notamment pour des spectacles, et aussi, très vite, plusieurs initiatives pour garder le lien entre les modules, initiatives venues parfois de la structure, parfois des participantes elles-mêmes. Ainsi, IMAGINE #1 offre une immersion profonde, dans une durée longue, à ces quatre groupes de femmes, autour de la danse, du corps, des pratiques dansées, dans une relation à la fois privilégiée à une artiste et une médiatrice, et diversifiée par le programme des ateliers de l'après midi.

## Points de départ de la recherche

Projet nouveau, d'une envergure rare, créé par une équipe majoritairement nouvelle au sein du CN D, la première édition d'IMAGINE (d'emblée conçu comme un programme au long cours) incluait dès sa conception un accompagnement par la recherche, et le CN D prenait contact avec le laboratoire de recherche « Danse, geste et corporéité » de Paris-8. L'invitation à la recherche s'inscrivait donc explicitement dans un élan de renouvellement et de création d'activités nouvelles, et venait s'ajouter dès sa naissance à un projet traversé par des multiples enjeux : des propositions d'action ou d'interventions en partie nouvelles sur le contexte local du CN D, où les partenariats dans le champ social s'étaient surtout organisés jusqu'à là avec des structures ciblées (IMP, ESAT, etc.) ; un objectif de réflexion sur la médiation et ses pratiques ainsi que sur les projets en collaboration entre plusieurs structures culturelles. Quelques réunions plus tard, il était convenu que deux chercheuses du laboratoire « Danse, geste et corporéité », de l'université Paris-8 (EA 1572 – MUSIDANSE) accompagneraient le projet : Isabelle Ginot, professeure en danse, praticienne d'éducation somatique, dont un des domaines de recherche est l'usage des somatiques auprès de publics fragilisés, et Violeta Salvatierra, doctorante en danse, danseuse, praticienne d'éducation somatique, dont les domaines de recherche portent également sur danse et pratiques somatiques comme outils de pouvoir d'agir pour des publics fragilisés, l'une et l'autre ayant, à des degrés divers, à la fois une expérience de recherche sur les pratiques avec des publics fragilisés, et une expérience de pratiques avec ces publics. Pour la suite de cette étude, il importera de rappeler que la recherche a été conduite strictement sur la première édition d'IMAGINE (que nous appellerons IMAGINE #1), et que nous n'avons pas cherché à repérer ce qui, dans nos observations, relevait d'une « essence » du projet, ou au contraire des effets de début, des hésitations, ou encore des imprévus. Nombre des questions qui nous ont interpellées durant la recherche faisaient parallèlement l'objet de l'attention des équipes, et dès la deuxième édition, la « partition » a été ajustée, reprise, amendée. Notre enquête ne couvre pas ces nouveaux développements, et ne mentionnera que de façon marginale les évolutions du programme. Toutefois, malgré la délimitation de l'étude à la version « débutante » de ce programme, les questions soulevées par cette première édition nous semblent stimulantes pour tout projet de médiation, et tel est l'enjeu de cette étude : participer à la réflexivité propre au champ de la médiation, et contribuer à la l'évolution des pratiques professionnelles du domaine.

Si l'équipe du CN D nous laissait relativement libre champ pour élaborer les contenus et les méthodes de cette recherche, plusieurs niveaux d'attente étaient ouverts, allant de l'évaluation en médiation à la réflexivité du travail de l'équipe ou à la réflexion sur les modalités de la collaboration avec d'autres structures. Ces attentes concernaient finalement moins le contenu des « résultats » de la recherche, que les façons de faire : être présentes, nourrir le processus lui-même par des retours réguliers auprès de l'équipe pendant le programme, documenter les pratiques et le dispositif. Les deux chercheuses proposaient des méthodes – enquête en immersion, tenue de journaux de bord, description des pratiques, conduite d'entretiens – et une première intuition, celle d'aborder IMAGINE #1 du point de vue des usages. Cette notion d'usage répondait pour une part, à une perspective déjà éprouvée par les deux chercheuses, qui cherche à comprendre non pas comment une ou des pratiques « s'applique »

6 Tel est le terme partagé au sein des équipes participant à IMAGINE. Cependant, nous le verrons plus loin, ce terme de « médiatrice » recouvre à la fois une diversité de parcours professionnels, et une diversité de statuts au sein des structures et d'IMAGINE.

et produit des effets sur les personnes (ici, les participantes), mais plutôt, comment des participant.e.s s'approprient des pratiques pour en produire des usages singuliers et hétérogènes ; autrement dit, comment penser les micro-politiques qui s'élaborent dans l'espace ouvert par une pratique, quelle qu'elle soit, en présupposant que toutes pratiques, même celles qui sont structurées sur des modes hiérarchiques les plus inégalitaires, engagent l'agentivité de tous ceux qui s'y impliquent, maîtres d'œuvres comme élèves, usagers, patients, etc. Mais à cette première motivation, liée à notre histoire de chercheuses, s'ajoutait la nécessité d'un décentrement : nos précédentes recherches avaient pour focale explicite les usager.e.s des pratiques, d'autant que dans nos divers terrains précédents, ces usage.re.s de diverses institutions (psychiatriques, médico-sociales, sociales) étaient le plus souvent reconnu.e.s comme les « sans voix » d'institutions où les places, les fonctions, et les espaces d'action de chacun.e (usager.es, soignant.e.s, travailleurs.euses sociaux, encadrant.e.s, etc.) étaient largement stabilisés, et même souvent figés. IMAGINE #1 s'annonçait comme un dispositif nouveau, où de nombreux collectifs étaient à construire, avec leurs interactions, leurs fonctions, leurs dialogues, et l'équipe du CN D avait à cœur que la recherche prenne en compte non pas un seul de ces collectifs (les participantes), mais l'ensemble.

Cet enjeu fut d'emblée, pour nous, celui d'un premier décentrement, nous incitant à considérer comme usagères (qui font usage) d'IMAGINE #1 non seulement les groupes de participantes (habitantes de Seine Saint-Denis invitées par chaque structure) mais aussi, les diverses intervenantes qui allaient s'y impliquer, et dont la composition en collectifs entrelacés demandait à être observée. Décentrement, parce que d'emblée, l'équipe du CND indiquait que, pour elles, les participantes n'étaient pas « le centre » du projet, mais que les médiatrices, les artistes, l'équipe du CND, les intervenantes, les chercheuses, étaient « également » des centres. Avec cette demande, l'équipe pilote ne se contentait pas de donner une orientation à la recherche, mais elle donnait aussi une première lecture du projet tel qu'elles le concevaient : également tourné vers les publics visés (les participantes), et vers les intervenantes, et tout particulièrement, nous sembla-t-il dès le début, vers les médiatrices. Un axe de questionnement a été pour nous, précisément, cette notion d'égalité entre les différentes actrices, ou fonctions, au sein d'IMAGINE #1.

## Toiles de fond de la recherche

Cette première orientation venait infléchir sérieusement notre trajectoire de chercheuses : nos recherches, communes ou indépendantes l'une de l'autre, appuyées sur des terrains où nous étions souvent aussi intervenantes, avaient jusque là porté sur des dispositifs comparables à certains égards à IMAGINE #1 (quoique de bien moindre envergure) : faire entrer la danse et les pratiques somatiques dans les ressources pour l'accompagnement de personnes précarisées. Cependant, ces expériences antérieures étaient, par bien des aspects que nous découvririons en cours de route, radicalement différentes. Tout d'abord, elles nous avaient menées au sein d'institutions centrées sur ces usager.e.s précarisé.e.s : foyers de vie, associations de patient.e.s, Maisons d'accueil spécialisées (MAS), Appartements thérapeutiques. Au sein de ces structures, danse, pratique artistique et pratique somatique n'étaient pas présupposées ; les faire entrer dans les structures et proposer leur accueil parmi les moyens de l'accompagnement des usager.e.s était en soi un enjeu complexe : les pratiques que nous propositions étaient excentrées, marginales, au sein des activités et de l'imaginaire professionnel ou usager de l'ensemble des personnes concernées. Un enjeu central était d'en faire valoir les possibles apports vis-à-vis des missions sociales, thérapeutiques, éducatives, des établissements, sans assujettir nos actions aux normes des pratiques professionnelles du travail social, thérapeutique ou éducatif, bien souvent rabattues sur ce que nous jugions plus proche du contrôle social que de l'émancipation.

À l'inverse, IMAGINE #1 constituait un réseau de structures culturelles (le CN D et trois autres structures de programmation du département), où la danse, l'art, le travail du mouvement sont au cœur des métiers et des missions ; ce qui faisait marge, c'était, d'une part, les contenus du dispositif (le nombre d'heures, l'interdisciplinarité des contenus, la thématique du « prendre soin »), et son montage (les partenariats) ; et d'autre part, à nos yeux du moins, les publics visés, les participantes, décrits en amont comme « des femmes de la Seine-Saint-Denis », « plusieurs groupes hétérogènes en termes social et générationnel » d'emblée associés à certaines places sociales : « Trois structures culturelles partenaires seront impliquées dans le projet par leur expertise de leur territoire d'implantation, pour la définition commune des objectifs et modalités du projet, pour le choix de structures éducatives, sociales, sanitaires ou judiciaires en vue de la constitution des groupes <sup>7</sup> ». Aller à la rencontre de publics souvent dits « éloignés » fait partie des missions de toutes les structures culturelles, et les pratiques, nombreuses et diverses dans ce domaine, composent tout au long de l'histoire des politiques culturelles publiques un vaste domaine de pratiques, de vocabulaires, de théories, voire, d'idéologies. IMAGINE #1, tel que nous le comprenions dans ces premiers moments, était à la fois inscrit dans cette tradition, et conçu pour s'en écarter. Ce cadre institutionnel d'abord culturel et chorégraphique rendrait le projet IMAGINE #1 radicalement différent, dans ses enjeux, des pratiques que nous fréquentons dans des cadres institutionnels sociaux, thérapeutiques ou associatifs. Cependant, ces écarts, nous le découvrirons, deviendront des outils de lecture et de compréhension précieux : en effet, dans la forme immersive que prendra notre recherche, dans la complexité des positionnements de chacune (en ce qui nous concerne, nous sommes à la fois chercheuses, participantes, intervenantes, tout en traversant les quatre sites d'IMAGINE #1, et sans pouvoir, de ce fait, y participer complètement), un des défis que nous rencontrerons sera celui de dé-familiariser les

pratiques que nous observons/expérimentons, ou, pour mieux le dire, de ne pas confondre, ou assimiler, IMAGINE #1 à d'autres dispositifs et d'autres contextes. Notre effort aura été de saisir la diversité des projets qui, dans différents contextes institutionnels, cherchent à porter des projets fondés sur d'autres pratiques et pensées des communs.

Nos recherches se situent dans le champ des études en danse et plus particulièrement, de l'analyse des pratiques du mouvement (pratiques dansées, pratiques somatiques). Deux perspectives principales orientent nos travaux : d'une part, que produisent les pratiques proposées pour ceux qui en font usage ? Et d'autre part, en quoi ces pratiques peuvent être vecteurs d'émancipation ? Dans cette deuxième préoccupation, l'analyse des pratiques inclut, d'une certaine façon, l'ensemble du dispositif, que nous comprenons comme induisant des pratiques, des gestes, des réponses, etc. Si nos recherches passent par une approche de terrain, et se revendiquent de formes d'observation participante, elles se distinguent radicalement de la sociologie ou de l'anthropologie par la place centrale que nous faisons aux savoirs du mouvement.

Nos outils d'analyse sont transdisciplinaires et viennent tout d'abord de la sphère de l'analyse du mouvement : d'une part, l'analyse systémique du geste dansé, telle qu'elle est développée principalement, en France, par Hubert Godard et Christine Roquet, qui met l'accent sur des modèles de compréhension du geste où les savoirs issus des champs de l'anatomie, la biomécanique, les neuro-sciences, la psychologie, sont toujours éclairés par ceux issus de la phénoménologie, de la psychanalyse, et globalement, d'une réflexion liée aux processus de subjectivation au sens large. D'autre part, les savoirs expérientiels et conceptuels issus du vaste champ des pratiques somatiques, dont nous sommes praticiennes et usagères, et que nous convertissons explicitement en outils d'analyse pour nos recherches. Autrement dit, les savoirs du geste ne sont pas seulement l'objet de nos recherches, mais aussi, un premier cadre de référence. Cette approche s'incarne tout particulièrement dans la dernière partie de cette étude, « Récits d'un parcours au sein d'IMAGINE : le premier module », qui prend la forme de quatre récits à la première personne, et où le travail du sensible structure le regard comme l'écriture des récits.

Ce premier appareil théorique issu du champ du geste est indissociable des perspectives politiques et sociales du champ des études critiques, des studies (et notamment post colonial et disability studies), de la psychothérapie institutionnelle, et de l'écosophie guattarienne. Il s'agit donc de penser comment des pratiques de production, d'invention, de transmission du geste, participent aux multiples processus de subjectivation que nous comprenons, à la suite de Guattari, comme intrinsèquement collectifs et sociaux.

## Méthodes

Nos méthodes sont fortement nourries de phénoménologie, elles sont participatives et nous nous sommes impliquées autant que possible dans l'ensemble du dispositif, et pas seulement dans les temps de pratique : nous avons participé à des ateliers sur les quatre sites, à la quasi totalité des réunions de régulation et de co-construction qui s'égrenaient régulièrement au fil du processus, et nous avons aussi été occasionnellement intervenantes. Les temps de pratiques ont été régulièrement enregistrés et partiellement retranscrits. La description tient une place centrale dans nos approches, et Violeta Salvatierra a tenu un journal de bord intensif de ces participations, faisant porter ce travail descriptif sur les contenus gestuels et mouvementés des divers ateliers, mais aussi sur les échanges, les dynamiques de relation, les espaces, les conduites, directions, orientations, bref, en considérant que les matériaux n'étaient pas seulement ceux circonscrits à « la danse » ou aux « interventions de l'après midi », mais aussi, les bords, les à-côté, les temps et espaces périphériques aux pratiques elles-mêmes, s'efforçant de prendre en compte l'agir et les dire des participantes dans une diversité de moments et de contextes.

Cette focalisation sur les pratiques et les « participantes », très présentes dans les observations de terrain, trouve son « pendant » dans deux séries d'entretiens que nous avons conduits, au début du programme, d'une part avec les médiatrices, d'autre part avec les chorégraphes, afin de cerner au mieux, en ce début de projet, quels étaient les représentations et les imaginaires du projet, ainsi que les attentes.

Enfin, un des enjeux de la recherche étant de penser la circulation du processus de recherche avec le processus d'IMAGINE #1, nous avons veillé à partager des étapes de travail, sous forme de réunions avec les équipes, mais aussi de documents mis en ligne sur une plateforme interne. Relativement circonscrite comme une recherche d'observation (quoique participante), IMAGINE #1 nous éloignait de nos pratiques de recherche antérieures qui relèvent plutôt de la recherche-action, nous incitant à renoncer à certaines pistes telles que les entretiens croisés avec les participantes et la conduite d'enquête par les participantes.

Ainsi, en parallèle des enjeux d'une réflexion sur le renouvellement des pratiques de médiation, pour le CND, nos propres enjeux de recherche seraient de trouver une forme de distance avec le programme apparemment familier d'IMAGINE #1, alors même que nous choisissons d'être « en immersion » au sein du projet. Nous nous sommes attachées à construire une forme de défamiliarisation en repérant les écarts avec nos propres cadres de référence, à la fois proches et différents : les ateliers danse et somatiques en institutions soignantes et médico-sociales. Pour cela, il s'est agi de veiller particulièrement sur les représentations, les valeurs, les normes

communes que nous observons dans les propos, les actes ou les pratiques de l'équipe pilote et des divers collectifs impliqués, et de s'efforcer de les resituer non pas dans nos propres cadres de référence institutionnels (plutôt médico-social), mais bien dans celui qui organise l'imaginaire professionnel de l'équipe : la sphère de la médiation artistique et culturelle.

## Une étude en trois parties

Comme dans tout processus de recherche, questions, enjeux et résultats ont fluctué et se sont déplacés durant les mois de l'enquête et l'analyse des ressources ainsi constituées. L'immensité du chantier, d'une part ; d'autre part, la singularité du projet IMAGINE #1, dans sa structure, son modèle, et la place que prenait sa conception en cette première édition d'un projet innovant, nous ont conduites à mener ce qu'on pourrait appeler deux approches de recherche, que, plutôt qu'opposées, nous pensons comme les deux extrêmes d'une même démarche.

La première consiste en une analyse du dispositif d'IMAGINE #1 ; une lecture globale de la partition ou du cadre construit avec IMAGINE #1, qui s'appuie sur les représentations qu'en ont ses conceptrices, nous a conduites à observer l'ensemble de la structure comme une partition : c'est-à-dire, à la fois une architecture, un cadre qui spécifie la nature du projet, son organisation, et les fonctions et les places nécessaires au déroulement du projet ; et aussi, une partition au sens musical ou performatif, c'est-à-dire sujette à interprétation, appropriation et variation ; autrement dit encore, comme à la fois assujettissement potentiel, et instrument de pouvoirs d'agir.

Cette première approche forme les deux premiers volets de l'étude qui suit. La première partie, « Les agendas multiples d'IMAGINE #1 », s'attache à repérer les « projets » (plutôt que les objectifs) qui traversent IMAGINE #1, et qui, loin de converger vers un objectif unique, font d'IMAGINE #1 un tissu complexe et en partie hétérogène « adressé à toutes » ses actrices, mais de façon différenciée. Notre effort ici a été de partir des objectifs explicites du projet, recueillis dans la note d'intention initiale et dans les entretiens avec les médiatrices et les chorégraphes et les divers temps de rencontre intermédiaires, mais aussi d'en faire émerger certains soubassements, parfois des divergences ; notre lecture de ces enjeux explicites et implicites nous conduisent à penser que les questions de pouvoirs d'agir et d'émancipation, enjeux classiques de la médiation, sont en effet au cœur du projet, quoique le vocabulaire propre à IMAGINE #1 fasse assez peu appel à cette terminologie.

Dans la deuxième partie, « Partitions, auctorialités, médiations, pouvoirs d'agir », nous décrivons IMAGINE #1 en tant que projet de médiation. Pour cela, nous observons la façon dont IMAGINE #1 mobilise plusieurs paradigmes de médiation artistique et culturelle, en fonction des choix que fait le programme par rapport à l'émancipation (ou pouvoir d'agir) et à la place des œuvres et des artistes. Puis nous interrogeons les notions d'auctorialité et des places d'auteurs au sein du projet, comme alternative aux représentations d'égalité et de « collectif » qui dominent dans le vocabulaire propre à IMAGINE 1. En effet, ce vocabulaire interne ne nous semble pas permettre de penser les rapports d'autorités relatives, et donc, de pouvoir d'agir et d'émancipation, qui apparaissent au cœur du programme. Nous risquons alors une lecture d'IMAGINE #1 comme projet d'utopie sociale, et proposerons une relecture de la partition générale à partir de ses potentiels d'action ou d'assujettissement.

En contrepoint à cette première approche « macro » de la structure d'IMAGINE #1, d'où les participantes sont quasiment absentes, le troisième volet de notre étude se situe à une échelle « micro ». À travers quatre brefs récits de sa propre traversée du premier module comme chercheuse, participante, intervenante, Violeta Salvatierra fait un portrait d'IMAGINE #1 qui met à jour aussi le travail du sensible dans la recherche, à travers des moments singuliers au sein des quatre sites. Privilégiant le récit « à la première personne », insérant la lecture du geste dans une attention aux soubassements affectifs qui oeuvrent autant dans un atelier de danse qu'au détour d'un café, ces quatre récits complètent la lecture de la partition en mettant en lumière la façon dont les participantes « habitent » la structure, la font vivre et y vivent, s'y appuient ou en gauchissent les contours, s'en échappent pour y revenir : comment leurs pouvoir d'agir dialoguent avec la structure.



## I. Les agendas multiples d'IMAGINE #1

« [...] Mener un projet d'envergure sur la Seine-Saint-Denis, en tenant compte des spécificités sur le territoire et notamment des questions de fragilité des situations de femmes, de toutes ces questions sociétales qui étaient posées aussi sur les freins, la place de la femme... Et la conviction de la préfète était de dire que la culture pouvait aider à un endroit à transformer ça, même d'une manière très petite mais en tout cas... Elle était convaincue et on en est aussi tous convaincus que ça peut transformer des choses. Jusqu'où, on n'en sait rien et c'est à chaque fois des paris. Quand on est sorti de ce rendez-vous, avec Mathilde [Monnier] on a cogité et surtout on avait aussi envie de donner une nouvelle impulsion ; c'était le moment, puisque je venais d'arriver, de réfléchir à ce qu'on pouvait mettre en place comme projet sur le territoire et dans le cadre de l'éducation artistique, qui nous tient à cœur, et dans lequel Mathilde puisse être investie. Je pense que Mathilde avait envie d'afficher quelque chose politiquement, parce qu'elle y croit. Et c'est parti de là, et c'est Mathilde qui a initié, impulsé la première idée qu'on a attrapée ensuite avec Fanny pour la décliner, pour l'étoffer. Et elle est partie tout de suite de l'idée de soin. Du bien être et du soin. » (Hélène Joly, entretien CN D, octobre 2018)

Une des difficultés de la recherche, mais aussi son intérêt, fut d'affronter ce que nous avons appelé les « agendas multiples » d'IMAGINE #1, liés à l'amplitude du projet, la multiplicité des partenaires et des participantes, la diversité des ressources quant à ces agendas, et encore, le fait qu'il s'agissait d'une première édition, d'un projet nouveau par bien des aspects, que nous avons observé dans un double moment, celui des projections virtuelles d'avant le début, puis, celui de sa première réalisation, en 2017-2018. Pour comprendre la diversité de ces attentes, nous nous appuyerons ici sur deux sources principales : un document du CN D à usage interne <sup>1</sup>, que nous nommerons « note d'intention », en janvier 2017, soit environ dix mois avant le début effectif du programme, et alors que les structures partenaires n'ont pas encore été définies. Et une série d'entretiens que nous avons menés avec les médiatrices des quatre structures, juste avant le début du programme sur les quatre sites, en octobre 2017, alors que la phase de préparation est quasi terminée, mais les programmes, sur les quatre sites, n'ont pas encore commencé <sup>2</sup>.

Le premier texte, en janvier 2017, présente le projet dans ses grandes lignes :

- Le périmètre du projet : un « projet de médiation à l'art et par l'art, autour de la notion des représentations du corps, et à destination des femmes de la Seine-Saint-Denis » ;
- des contenus : une critique des représentations sociales du corps féminin, instrumentée par la danse contemporaine et son arsenal de pratiques, notamment somatiques, tournées vers les « perceptions poétiques et sensibles », mais aussi « la santé et le bien-être », permettant à « de nouvelles expériences et émotions de surgir » ;
- des outils ou ressources : « partant d'une œuvre chorégraphique du XX<sup>e</sup> ou du XXI<sup>e</sup> siècle », des pratiques artistiques, « articulées à d'autres types d'approches : pratiques somatiques [...], pratiques de soin [...], contextualisations historiques [...] ».
- Des intentions : « un projet de rencontre », qui définit les groupes de participantes (« d'origines sociales et de générations différentes présentes sur une même ville »), les temporalités (le temps de la journée, un projet annuel, une première hypothèse de calendrier et d'emploi du temps), ainsi qu'une réflexion sur l'évaluation des projets artistiques et culturels, impliquant des équipes de chercheurs (deux dans le projet initial).
- Des objectifs différenciés pour les participantes, les artistes intervenantes, les partenaires, et le CN D, sur lesquels nous reviendrons plus loin.

Ce document préparatoire de quelques pages offre une remarquable synthèse de la complexité des enjeux visés, et la philosophie du projet et de ses intentions ; la quasi totalité des thèmes, du vocabulaire, des objectifs qui y paraissent s'incarneront dans la mise en œuvre du programme. Les éléments de ce qui deviendra le « vocabulaire IMAGINE #1 », langage commun des actrices – ou du moins, des actrices professionnelles : artistes, médiatrices, intervenantes, chercheuses – sont déjà là : ce texte pose, en quelque sorte, les bases de l'échange qui se développera entre l'ensemble des actrices afin de préparer le projet. Aux alentours du début du programme, nous faisons une série d'entretiens avec les « médiatrices » des quatre sites <sup>3</sup>; selon les calendriers de chacune, ces entretiens se situent peu avant l'ouverture du programme dans le site, ou un peu après. Notre enquête, à ce stade initial du projet, porte sur les représentations d'IMAGINE #1 par les médiatrices, leurs attentes vis-à-vis du projet, et l'inscription de ce « programme commun » au sein de chaque structure, la façon dont il est porté, affecte ou pas les pratiques professionnelles déjà en place. Les médiatrices reprennent, pour une grande part, le programme de ce texte, son vocabulaire, ses thématiques, avec, cependant, des variations, des gros plans, des préférences, mais aussi des suppléments, qui viennent complexifier un programme déjà ambitieux.

1 *IMAGINE. La danse comme expérience de soi*, document du CN D / Pôle éducation artistique et culturelle, janvier 2017.

2 Le premier module démarre le 6 novembre au Théâtre de La Commune et et Théâtre Louis Aragon, et finit la première semaine de décembre avec le groupe de Pantin, en dernier.

3 Pour le Théâtre Louis Aragon de Tremblay en France, entretien avec Nathalie Yokel le 26 octobre 2017 ; pour l'Espace 1789, entretien avec Alice Mançon le 26 octobre 2017 ; pour le CN D, entretien avec Claire Buisson, Fanny Delmas, Hélène Joly, le 27 octobre 2017 ; pour le Théâtre de la Commune, entretien avec Émilie Hériteau le 27 novembre 2017.

## Réfléchir sur les pratiques professionnelles

D'une part, dans les attentes, la dimension de réflexion professionnelle apparaît très présente, et tout particulièrement, celle de partage des pratiques de médiation entre structures ; la mission de « Pôle national » assumée par le CN D, dont IMAGINE est un laboratoire, se redouble de l'échelle territoriale, et de l'enjeu de collaboration entre des structures d'envergures inégales, et qui partagent néanmoins des missions comparables sur un même département :

« [...] Le projet ne ressemble pas à d'autres projets de l'Espace 1789, parce qu'il y a aussi la dimension collective. Le fait qu'on soit plusieurs lieux à s'impliquer sur un même projet... » ; « Je suis curieuse qu'on mette en commun les expériences... » (Alice Mançon, E. 1789)

« C'est aussi avoir une dynamique partenariale avec d'autres entités : le CN D avec qui jusque là il n'y avait pas vraiment de porosité, et aussi des acteurs culturels du territoire, avec qui on avait peu de liens... » ; « Entrer aussi dans un dialogue avec les chercheuses, intégrer dès le début du projet un regard différent, qui va nous aider à réfléchir. En tant que professionnels, on a très peu de temps pour réfléchir sur nos pratiques... Dans le tourbillon de nos métiers, on a très rarement le temps de se poser et de se dire 'qu'est-ce que ça a produit. » (Nathalie Yokel, TLA)

« [...] Mettre les choses en perspective entre plusieurs structures et a fortiori avec l'aide des chercheurs, ça c'est absolument nouveau. » (Émilie Hériteau, TLC)

« On s'est posé des questions assez vite sur la posture du CND, sur la posture qu'on adoptait en proposant ce type de projet... Qu'il y ait une appropriation du projet par les structures. » (Hélène Joly, CN D)

L'activité de médiation, très conséquente dans les quatre structures, semble perçue comme isolée (les structures culturelles ont peu d'occasion d'échanger entre elles sur leurs pratiques de médiation) et prise dans des rythmes d'activité qui ne laissent pas de temps au recul réflexif. Elles attendent d'IMAGINE #1 une occasion de prendre ce recul, et la présence de chercheuses s'inscrit pour elles dans cette attente. Les places relatives et inégales des quatre structures, dans ces entretiens, sont à peine mentionnées (notamment entre le CN D, établissement d'envergure nationale, et les trois structures partenaires), et uniquement pour signaler la nouveauté de ces partenariats. Le statut double du CN D, à la fois initiateur, pilote du projet, et un de ses quatre sites, est évoqué à quelques reprises : par l'équipe du CN D, qui s'interroge sur cette double position, et exprime aussi ses attentes vis-à-vis des structures partenaires ; par celles-ci, essentiellement pour signaler la nouveauté de cette ouverture du CN D vers elles, et l'apport financier supplémentaire qu'il amène. Le possible impact de ces relations asymétriques sur la collégialité professionnelle, le partage de pratiques et la réflexivité n'est pas évoqué dans les entretiens au moment précoce où nous les conduisons.

## Publics d'IMAGINE #1 et enjeux sociaux

Un deuxième axe serait celui de l'éthique du projet ; dans le texte d'intention, les enjeux sociaux de l'art, en particulier de la danse et de ses savoirs corporels, figurent au premier plan, non pas comme un des thèmes à explorer ou questionner, mais bien plutôt comme le socle indiscuté du programme. Repris par les médiatrices, ce registre fait apparaître les variations de représentations à la fois du métier, ou de la fonction de médiation, et du sens des termes de « publics », usagers, qui sont au cœur des fonctions de médiation. Ces variations peuvent toucher à des questions d'échelle : les (futures) participantes d'IMAGINE #1 apparaissent parfois comme une entité abstraite, voire lointaine (CN D : « on met en place un projet pour des femmes du 93 » ; « la thématique de la femme et du soin » ; TLA : « créer du lien, comment faire pour que les habitants du territoire ne soient pas déconnectés [...] » « c'est à la fois une idée de soi en tant que professionnel au service d'un projet de service public ; cette notion est très importante pour moi, et moi en tant qu'être humain, pouvoir amener des choses nouvelles, émancipatrices, dans des endroits où c'est compliqué » ; ce qui est souligné, c'est alors l'éthique du métier, comme toile de fond au projet IMAGINE #1, y compris dans des représentations divergentes d'une médiatrice à l'autre (TLC : « par rapport à la notion de médiation artistique, l'idée ce serait de combler un manque, d'apporter la culture à ceux à qui elle manque... Notre position est différente : comment l'art gagnerait à rencontrer la vie et pas l'inverse ». Mais ces futures participantes sont aussi incarnées, elles occupent du temps et de l'espace dans la parole des médiatrices ; pour Emilie Hériteau, « Dans l'école [des Actes], les femmes sont moins nombreuses, plus discrètes. Toutes les femmes [d'IMAGINE] ne font pas partie de l'école, mais une bonne moitié ». Ces variations, et la présence plus globale et abstraite, ou concrète et incarnée, des participantes (ou du « public » d'IMAGINE) doivent être contextualisées pour chaque entretien, certains s'étant tenus assez en amont de l'ouverture du 1er module et d'autres alors qu'il était déjà commencé : ainsi, au moment de l'entretien certaines structures ont déjà formé leur groupe, tandis que d'autres ont à peine commencé ; par ailleurs les professionnelles interrogées n'avaient pas toutes les mêmes tâches vis-à-vis du public d'IMAGINE #1. Cependant, on voit poindre ici deux agendas distincts. Pour certaines, le groupe des femmes participant à IMAGINE #1 est au premier plan de leur représentation du projet, en ce début de programme, et leur description d'IMAGINE s'attache à nommer les femmes, la composition du groupe, les pratiques de recrutement qu'elles développent et les difficultés éventuelles ; enfin, elles imaginent, déjà, ce que ce groupe va faire, et comment il va le faire, dans leur lieu, avec l'artiste invitée en particulier. Pour d'autres, c'est la remise en question des pratiques professionnelles, la réflexion sur le métier et les pratiques qui semblent être au premier plan ; la place du groupe de

participantes fait partie du paysage, en quelque sorte, mais ne constitue pas le trait le plus remarquable du programme. Ces deux premiers « agendas » constitueront pour nous des repères ou extrémités entre lesquels IMAGINE #1 se présente plutôt comme un foisonnement d'enjeux, d'intérêts non pas divergents, mais différents, et surtout parallèles, superposés, concomitants. Ils encadrent ou délimitent d'autres enjeux, pour certains explicites, pour d'autres, plutôt implicites.

## Actrices et participantes ? Individu(e)s et institutions

Le texte d'intention définit des objectifs différenciés qui précisent, et complexifient, les enjeux du programme :

— « pour les participantes », les objectifs sont essentiellement personnels : « prendre le temps de prendre soin de soi, s'autoriser à se percevoir autrement, déplacer ses représentations, observer la multiplicité des corps et leurs évolutions artistiques et sociétales au cours de l'histoire, rencontrer et partager un processus collectif, apprendre et transmettre au sein d'un groupe mixant communautés et générations.

— « pour les artistes et intervenants » : « avoir le temps d'expérimenter une pratique sur une longue durée..., partager ses recherches artistiques et sociétales, enrichir ses pratiques dans un projet commun...

— « pour les partenaires », les objectifs sont plutôt politiques : « expérimenter sur un territoire un projet de recherche artistique et sociétal en partenariat avec d'autres structures culturelles, être partie prenante d'une démarche de réflexion sur la médiation, enrichir ses pratiques dans un projet commun.

— « pour le CN D », « Expérimenter sur un territoire un projet de recherche artistique et sociétal permettant ainsi d'enrichir une réflexion nationale sur l'EAC et la médiation ; développer une réflexion sur la médiation : rencontrer de nouvelles modalités de travail ; se questionner sur les modes d'évaluation des projets pour construire des ressources communes ; favoriser les rencontres, les croisements, la mixité (entre partenaires, participants, artistes...), enrichir ses pratiques dans un projet commun. <sup>4</sup>»

On voit ainsi apparaître quatre sortes d'actrices d'IMAGINE #1 : deux groupes de personnes – les participantes et les artistes et intervenantes <sup>5</sup> –, un groupe de structures, les partenaires, et le CN D. Ce découpage, daté de bien avant la réalisation du programme, ne rend pas compte d'autres dimensions de ces réseaux : d'une part, certaines des participantes, dans les quatre groupes, sont aussi liées à des structures (foyers pour des femmes en difficulté, dispositifs de réinsertion, services sociaux de la ville, centre de soins psychiatriques, etc.) tandis que d'autres arrivent dans le projet à titre individuel, parfois en tant que familières de la structure culturelle ; la présentation invisibilise ici une partie du tissu institutionnel qui sous-tend leur participation. De même, les artistes et intervenantes sont sollicitées en partie, aussi, via leur inscription dans le réseau culturel (Johanna Faye et Raphaëlle Delaunay étaient artistes associées à la structure au moment du programme, ce n'était pas le cas pour Paula Pi au CN D mais l'équipe avait pu la voir dans des démarches de transmissions auprès de divers publics du CN D ; c'est seulement pour Nadia Beugré et le Théâtre de la Commune que le premier contact a eu lieu à l'occasion d'IMAGINE, le théâtre n'ayant pas de programmation régulière en danse).

Enfin, à l'inverse, la présentation des « partenaires » et du « CN D » ne fait pas apparaître, à ce stade du projet, la diversité individuelle qui soutient les projets institutionnels des quatre structures ni la place non seulement des structures, mais des « médiatrices ». En effet, chaque structure doit s'engager à assurer la présence permanente et participante d'une « médiatrice » auprès du groupe d'IMAGINE #1, ainsi que lors des divers rendez-vous de régulation et co-construction entre les quatre structures culturelles. Parmi les actrices d'IMAGINE #1, ces quatre médiatrices ont une présence très structurante tout au long du projet, et si elles semblent « représenter » la structure au sein d'IMAGINE, elles forment aussi un ensemble distinct – et crucial – tout comme les chorégraphes, et en binômes avec les chorégraphes. Choisi et employé par toutes au sein d'IMAGINE, inscrivant aussi ces quatre professionnelles dans la sphère institutionnelle de la « médiation culturelle », ce terme de médiatrice rassemble cependant des parcours individuels très contrastés, mais aussi des statuts au sein de leur établissement tout à fait hétérogènes : Émilie Héri-teau est dramaturge et metteuse en scène ; dans l'entretien du début elle se détache explicitement du terme de médiatrice, mais le reprendra pourtant à son compte dans la fin du programme. Claire Buisson se définit comme chorégraphe et chercheuse ; Alice Mançon et Emilie Desilvestri sont toutes deux en service civique auprès des structures, qui les affectent à IMAGINE #1. Sous ce terme, il faut donc bien entendre une fonction, dessinée par la partition d'IMAGINE #1, plus qu'une identité des professionnelles concernées. Par ailleurs, cette fonction est diversement étayée au sein de chaque structure : au Théâtre de la Commune, c'est le directeur adjoint qui prend la décision d'intégrer IMAGINE, mais Émilie Héri-teau portera seule l'ensemble du projet, dans le cadre de son activité à l'École des Actes ; au CN D, la mission de « médiatrice » au sein d'IMAGINE #1 s'inscrit dans l'activité de tout un service, le département Formation et pédagogie / Éducation artistique et culturelle. Claire Buisson est la médiatrice « locale » pour le CN D en tant que site d'IMAGINE, mais aussi la coordinatrice d'IMAGINE en tant que programme multi-site. Au Théâtre Louis Aragon, Anne Muffang met en place le programme, et c'est, la plupart du temps, avec Nathalie Yokel qu'elle participe aux réunions du programme, et au moins une fois également avec Emilie Desilvestri, qui dans le cadre de son service

4 *IMAGINE. La danse comme expérience de soi*, document du CN D / Pôle éducation artistique et culturelle, janvier 2017. Les italiques sont de nous.

5 En janvier 2017, date de rédaction de ce texte d'intention, la « non mixité » de genre pour l'ensemble des intervenantes et médiatrices, n'avait pas encore fait l'objet d'une décision ; nous féminisons les groupes pour prendre en compte ce choix fait par la suite.

civique au théâtre, est par ailleurs présente pendant la quasi totalité du temps des modules ; à l'Espace 1789, l'équipe permanente ne détache pas une médiatrice pour être sur le terrain, mais y affecte un service civique ; à part le théâtre de la Commune, où Emilie Hériteau est à peu près seule à la fois auprès du groupe et dans le lien avec le CN D, dans les trois autres équipes, si une seule médiatrice accompagne le groupe à plein temps, d'autres professionnelles des équipes interviennent diversement dans IMAGINE #1 : certaines uniquement pour les réunions de co-construction, d'autres aussi sur le terrain du programme, pour des moments ponctuels. Cette présence des « médiatrices » est une des singularités d'IMAGINE : d'une part, leur présence continue auprès des groupes compose, sur chaque site, un binôme singulier entre la médiatrice et la chorégraphe, les deux seules intervenantes à être présentes en continu auprès des groupes. D'autre part, il faudra bien penser que c'est une importante diversité que recouvre le terme commun de « médiatrice », malgré la fonction commune et bien précisée par le dispositif d'IMAGINE, non seulement par les parcours différents des quatre femmes qui incarnent la fonction, mais par la diversité de leurs positions au sein de leurs structures, et la diversité aussi des façons dont chaque structure s'implique dans IMAGINE. Enfin, on retrouve la même diversité parmi les professionnelles « non permanentes » qui suivent IMAGINE #1 dans les quatre structures : diversité de leurs parcours, mais aussi des places hiérarchiques qu'elles occupent au sein de leur établissement, à laquelle s'ajoute la place particulière de Fanny Delmas et Hélène Joly, pour le CN D, qui sont aussi responsables de services, mais surtout, co-conceptrices de l'ensemble du projet. Cette place structurante des médiatrices dans le programme, incarnée par le temps que les équipes y consacrent, fait de cette fonction de médiation un des objets du travail d'IMAGINE #1, et notamment, il s'agira d'inventer un travail collectif (entre les structures) assez rare dans ces métiers. Par ailleurs, chaque structure inscrit les enjeux de « son » IMAGINE au sein de ses propres objectifs, culture d'établissement et territoire. Les objectifs annoncés pour le CN D rappellent la double inscription d'IMAGINE dans l'établissement : d'une part, comme projet d'intervention sur le territoire (au même titre, donc, que les autres structures partenaires), et d'autre part, au titre de sa mission nationale.

La fonction structurante du CN D (que nous nommerons « fonction pilote »), sa place de commanditaire, de concepteur et de financeur, vis-à-vis des autres structures culturelles et de nous-mêmes, les chercheuses, autrement dit, la façon dont le CN D incarne dans le projet sa mission nationale, est un objectif interne mais n'apparaît pas dans les objectifs annoncés au départ. Pourtant, si l'on voit clairement, durant les entretiens, une convergence de toutes quant à l'intérêt très innovant d'un projet de médiation collectif, impliquant plusieurs partenaires et faisant une part importante à la réflexion commune, les trois structures impliquées inscrivent IMAGINE principalement dans la lignée de leurs pratiques de médiation existantes : le programme présente des différences avec leurs projets habituels, mais pas d'écart de fond par rapport à leurs valeurs dans ce domaine. Le CN D, de son côté, valorise IMAGINE comme laboratoire pour sa mission de pôle national de ressources, et insiste sur son intention de « déplacer » les pratiques. La façon dont le CN D entend interpréter sa position de « pilote » au sein du programme, le rôle que joue au plan interne d'IMAGINE, son statut de pôle national de ressource, ne fait pas l'objet d'explicitations collectives, mais une convention lie le CN D à chacune des structures partenaires qui précise succinctement l'esprit du projet, ainsi que les données financières, juridiques et calendaires.

## « L'art et autre chose »

Cette dimension implicite de la relation de pilotage, au sein des objectifs initiaux, se confirme dans les entretiens avec les médiatrices. En effet, dès cette première vague d'entretiens, si les axes forts de ce texte programmatique sont confirmés, repris, consolidés, on voit apparaître des notions supplémentaires – de nouveaux éléments de langage – qui prendront une place conséquente, précisément, à l'endroit de la relation entre les structures. Ces éléments « supplémentaires » ou complémentaires au texte initial, enrichissent la sphère des objectifs mais tendent aussi à les dé-différencier, à les re-globaliser ou effacer les différences d'enjeux des différentes actrices (individuelles et collectives). Dans les discours de toutes plans la question de la médiation, en général, et du projet IMAGINE, en particulier, comme une relation entre « art et autre chose » : si l'expression « médiation à l'art et par l'art » est plusieurs fois reprise, elle est aussi nuancée ou complétée : « c'est un projet d'action et de partage, artistique avant tout, mais pas seulement » (TLA) ; « et j'avais l'impression que c'était assez unanime, de prendre cette porte d'entrée, cette notion de soin de soi ». (E. 1789) ; « mener un projet d'envergure sur la Seine Saint Denis, en tenant compte des spécificités sur territoire et notamment des questions de fragilité des situations de femmes, de toutes ces questions sociétales qui étaient posées aussi sur les freins, la place de la femme » (CN D, Hélène Joly) ; « comment l'art gagnerait à rencontrer la vie, et pas l'inverse. » (TLC)

Sur cet axe fort, qui condense toute l'histoire de la médiation et de l'action culturelle, les médiatrices partagent une constellation de termes communs : rencontre, partage, altérité, sont les motifs à la fois abstraits, très généraux (on pourrait s'attendre à des motifs plus concrets sur la pratique dansée), et, nous semble-t-il, parfois teintés d'enjeux individuels, encore renforcés par la thématique du bien-être et du soin, en partie parce que, par ailleurs, les « différences » sociales, historiques, collectives en quelque sorte, tendent à être effacées par le projet<sup>6</sup>. Tous les enjeux des contenus, de la rencontre avec des pratiques et des œuvres chorégraphiques, des artistes, des personnes « d'autres milieux et générations », se condensent dans cet idéal général : « la rencontre et le partage », sans que soit formulé plus précisément pourquoi, rencontre et partage incarnent tant de valeur. Nous voyons ainsi comme une tension dynamique entre une tendance à l'individualisation, sous-jacente, et l'attention au collectif et le soin accordé au groupe.

6 Cette question fait l'objet de l'essai suivant, « Partitions, auctorialités, autorités, émancipations ».

## Déplacer, se déplacer, être déplacé, et participer

Dans l'équipe du CN D, deux termes s'ajoutent à cette constellation commune, déjà présents dans l'entretien initial et souvent repris dans les réunions de co-construction ou de recherche : déplacement et participation. Le premier attire notre attention de chercheuses dès le début du projet, pour sa récurrence doublée d'une certaine opacité : qui ou quoi doit se déplacer, ou être déplacé, quels sont les « objectifs » condensés dans ce terme ? Ici se trouve une première nuance entre la position du CN D et celle des trois autres structures : pour celles-ci, IMAGINE #1 est un projet structurel, plutôt nouveau pour certaines structures (le Théâtre de la Commune), ou dans une ligne d'action déjà bien inscrite (le Théâtre Louis Aragon) ; par la valeur donnée au « déplacement », le CN D semble insister sur un objectif de transformation des pratiques professionnelles, de la médiation, qui ne semble pas partagé par les autres structures. Et c'est précisément autour de cette notion de déplacement qu'il nous semble voir un autre glissement : « Donc, on a aussi envie que ça nous déplace, nous. » (CN D, Hélène Joly) ; « On en attend du déplacement. Dans la construction du projet il y a un objectif qui est pour nous la rencontre de l'autre, la rencontre d'une altérité. Peut-être avec le pari qu'en rencontrant de gens différents on va s'enrichir. Nous, déjà, comme les participantes, les intervenantes... » (CN D, Fanny Delmas). La transformation des pratiques professionnelles, enjeu porté par le CN D, passe par des remises en questions individuelles ; on attend du dispositif d'IMAGINE qu'il produise des effets sur les professionnelles comme sur les participantes.

Le terme de participation soutient, nous semble-t-il, cette ambivalence entre objectif institutionnel et objectif personnel. IMAGINE demande aux structures que la (ou une des) médiatrices soit présente en continu avec le groupe, et participe à l'ensemble des ateliers proposés. La partition exclut ainsi certains usages courants dans la médiation culturelle : ceux où les médiateurs « montent » les projets, les partenariats, voire accompagnent certains publics jusqu'à la porte du lieu de l'atelier, du spectacle, de la pratique, mais les laissent ensuite aux mains des intervenants. Et ceux où le médiateur assiste à la pratique sans y participer. Cet engagement obligatoire – qui fait partie des prescriptions de la partition IMAGINE #1 – a un double effet : d'une part, effet économique ou de charge de travail : les structures doivent dédier ce temps de travail à IMAGINE #1 (et deux d'entre elles font appel pour cela à des personnes en service civiques) ; d'autre part, un effet individuel : il s'agit, et l'équipe du CN D y revient de façon récurrente, d'être engagée à titre personnel et chercher à égaliser la diversité des positions : « un espace d'échange et de partage où on est toutes impliquées ; ça c'est quelque chose que je mets beaucoup en avant, c'est qu'on est toutes au même niveau. Et j'en parle en disant « nous », « nous, l'expérience que nous ferons... » (CN D, Claire Buisson) ; « c'est la notion d'une proposition qui englobe et où on est toutes engagées ; chercher à ce que les chorégraphes comme nous s'engagent aussi et pas seulement sur leur temps d'atelier, mais sur le projet dans sa globalité. Aussi les autres médiatrices des théâtres, et les intervenantes à un autre niveau, parce qu'elles ne seront là que l'après-midi. » (CN D, Claire Buisson)

## Quels enjeux pour les participantes ?

Mais il nous semble que d'autres forces travaillent encore IMAGINE #1, au delà de ces déjà nombreux « agendas », affichés dès le début ou accumulés au fil de la mise en œuvre. Notamment, les enjeux pour les participantes semblent particulièrement implicites ; dès les premières réunions, nous nous posons la question : le peu de développement à leur propos témoigne-t-il d'un intérêt plus faible ? Les objectifs définis pour les structures et le CN D sont-ils finalement prioritaires sur ceux qui concernent les participantes ? Celles-ci sont-elles finalement les instruments de cette réflexion, plus que la cible du projet ? Tel sera un des efforts de la recherche : comprendre quel est ce qu'on pourrait appeler « l'objet commun du travail » d'IMAGINE #1. Ce qui nous apparaîtra, c'est que les « participantes » d'IMAGINE ne sont pas des fantômes, des instruments, d'un projet qui serait ailleurs, mais que leur place est d'autant moins visible dans les débats, qu'elle fonde, finalement, toute activité de médiation, et qu'à ce titre elle tend à se fondre dans l'implicite.

IMAGINE #1 nous apparaît ainsi comme une partition qui aurait plusieurs centres (ainsi que le confirmera Fanny Delmas dans une réunion de recherche), mais certains plus visibles que d'autres, bénéficiant de plus d'attention explicite, tandis que d'autres sont plus souterrains, ce qui ne signifie pas qu'ils ont moins d'importance, ou engagent moins de force dans le projet. Ce motif du déplacement, on l'a dit, semble importer surtout à l'équipe pilote, et le terme est plus facilement mobilisé à propos des professionnelles (médiatrices, artistes et intervenantes) qu'à propos des participantes ; nous ferons l'hypothèse qu'il condense particulièrement la mission propre au CN D de pôle ressources pour la médiation et l'éducation artistique et culturelle en danse et que derrière ce terme évoquant un registre personnel, se tient plutôt la façon dont le CN D entend assumer sa mission nationale, et, au sein d'IMAGINE #1, de pilote : une critique des pratiques professionnelles de médiation. « Se déplacer », donc, comme une exhortation adressée aux structures et/ou aux médiatrices et dans laquelle les pilotes s'incluent elles-mêmes. Être déplacé, comme l'attente d'être, au même titre que les participantes, bénéficiaires du dispositif IMAGINE. Enfin déplacer, où se joue la dissymétrie des relations entre les structures, et où le CN D a autorité : à la fois par son statut et ses missions, et par sa position de commanditaire et financeur.

Le déplacement figure donc les enjeux du CN D vis-à-vis du champ de la médiation et de l'Éducation artistique et culturelle, et permet de resituer la place des participantes : si cette place semble mineure dans les enjeux explicités au début du projet, c'est au même titre qu'un énorme pan d'IMAGINE #1 qui n'est pas explicité : son ancrage dans le champ professionnel de la médiation. Ce que l'équipe pilote – et les structures partenaires – s'efforcent de nommer, au départ du projet, ce serait finalement la part de déplacement d'IMAGINE #1 par rapport aux pratiques de médiation dominantes. Mais IMAGINE #1 ne cherche pas à s'extraire ou à rompre avec le champ de la médiation : l'ensemble du projet, de sa conception, de son organisation, est un projet de médiation « à l'art et par l'art », selon la formule consacrée. À ce titre, les participantes (ou « les publics ») sont pleinement inscrites dans les implicites, puisque, précisément, le champ de la médiation est défini par son activité en direction des publics. Pour comprendre cet idéal quelque peu flottant du « déplacement », y compris dans l'interprétation de « critique des normes dominantes de la médiation » que nous croyons, aujourd'hui, pouvoir lui prêter, il s'agira donc de comprendre de quoi il s'agit de s'écarter. Autrement dit, penser le substrat professionnel, imaginaire et pratique du champ de la médiation dont IMAGINE #1 fait partie, tout en cherchant à le transformer. Tel sera l'objet de notre prochain essai, « Partitions, auctorialités, autorités, émancipations ».

## II. Partitions, aucorialités, autorités, émancipations

Il s'agira maintenant de comprendre comment les « multiples agendas » d'IMAGINE #1 se mettent en œuvre, animent l'actualisation du projet, pour accomplir cette diversité d'enjeux <sup>1</sup> et peut-être aussi, y mettre des freins : comprendre comment IMAGINE #1 interprète ses propres enjeux, leur donne sens, les restreint ou les développe. De la constellation des enjeux et objectifs d'IMAGINE #1, nous retiendrons deux grands pôles : l'un, qui apparaît très explicitement dans les intentions de l'équipe pilote et des structures partenaires, est celui de la remise en question (la réflexivité, le « déplacement »...) des pratiques professionnelles de médiation artistique et culturelle <sup>2</sup>. Ce premier enjeu (ou plutôt, faisceau d'enjeux multiples) est peut-être d'autant plus explicite qu'il constitue un écart par rapport aux pratiques de médiation « normales », ou normées. Une part importante du dispositif d'IMAGINE #1, et des débats internes qui accompagnent sa mise en place, vise à soutenir cette activité réflexive. Le deuxième enjeu est plus implicite, sans doute parce qu'il est en quelque sorte intrinsèque au champ de la médiation : nous le nommerons « émancipation par l'art », bien que cette expression ait très peu circulé au sein des équipes et des participantes. Peu débattu, explicité selon des formules très générales (« la culture [peut] aider à un endroit à transformer ça, même d'une manière très petite mais en tout cas... Elle était convaincue et on en est aussi tous convaincus que ça peut transformer des choses ». CN D, Hélène Joly), peut-être parce qu'il fait moins question, au sein du champ de la médiation, ce deuxième enjeu ne nous semble pas pour autant de moindre importance : c'est bien la tension dynamique entre ces deux faisceaux d'objectifs qui nous semble faire l'identité d'IMAGINE #1. Plus encore, il nous apparaît que c'est bien la mise au jour des imaginaires de « l'émancipation par l'art » qui permettrait d'organiser les « déplacements » des pratiques professionnelles, ou que du moins, celles-ci ne peuvent être pensées et ré-élaborées indépendamment des enjeux de l'émancipation.

Il s'agira donc de comprendre un peu des substrats professionnels et imaginaires qui fondent IMAGINE #1, demeurent dans le registre de l'implicite et pourtant conditionnent la part visible de ses enjeux. Dans la complexité de sa composition, d'une part, et dans l'intention explicite de ne pas reproduire un certain nombre de normes professionnelles de la médiation, IMAGINE #1 nous apparaît non pas comme le « pur produit » d'un modèle ou d'une tradition de médiation, mais plutôt, comme un objet travaillé conjointement par plusieurs types de traditions (ou d'imaginaires collectifs), mobilisant plusieurs imaginaires, ou idéaux du domaine. Cette hétérogénéité structurelle, quoiqu'implicite, contribue à produire certains aspects du « déplacement » recherché : bien des aspects d'IMAGINE #1 (dans sa forme, ses contenus, sa construction...), reprennent des modèles classiques de médiation ; mais la multiplication de ces modèles, les variations, la composition générale du programme empêche aussi qu'aucun de ces modèles de médiation ne domine complètement le dispositif ; Fanny Delmas, dans une réunion conclusive, parle de cette composition en termes de décentrement : IMAGINE est composé comme une structure avec une multiplicité de centres ; la figure centrale de la chorégraphe est remplacée par un binôme médiatrice-chorégraphe, sur chaque site ; leur présence à toutes les deux sur le temps entier de la journée, avec, donc, des places changeantes (intervenante le matin, pour la chorégraphe, et participante l'après-midi, lors des ateliers animés par d'autres) ; le travail autour d'une œuvre du XX<sup>e</sup> ou XXI<sup>e</sup> siècle, conçu comme un « tiers » entre l'artiste et les participantes ; la démultiplication des propositions de l'après-midi, qui ouvre largement le spectre des propositions de contenus, tout comme la thématique double, à la fois de rencontre avec une œuvre chorégraphique et autour du soin et du corps de la femme, sont autant de procédés visant à défaire toute figure centrale.

1 Voir notre essai précédent, « Les agendas multiples d'IMAGINE #1 », où nous avons montré qu'une multiplicité de « projets », parfois implicites, parfois divergents, sous-tendent la dynamique d'IMAGINE #1.

2 Dans la suite du texte, par souci d'allègement, nous emploierons indifféremment « médiation artistique et culturelle » ou « médiation ».

## 1. Le paradigme de la médiation

Les entretiens avec les médiatrices des quatre structures reprennent un motif commun : IMAGINE est un projet qui leur importe précisément parce qu'il implique la question artistique et autre chose :

— « un projet d'action et de partage, artistique avant tout, mais pas seulement. Le projet artistique est approfondi par les différents intervenants extérieurs » (TLA) ;

— « notre porte d'entrée a été la question du bien être, de prendre du temps pour soi, de se faire du bien, de s'autoriser à se faire du bien au travers de la danse, des interventions de l'après-midi. La question du bien-être a été une porte d'entrée privilégiée et qui fonctionnait plutôt bien » (E. 1789) ;

— « Notre position est différente : comment l'art gagnerait à rencontrer la vie, et pas l'inverse » (TLC).

Cette tension, ou ce double champ, inscrit IMAGINE #1 très explicitement dans le champ de la médiation ; nous conserverons ce terme, tout au long de l'étude, non seulement parce qu'il est revendiqué par l'équipe pilote, mais aussi parce que, parmi la constellation des dénominations institutionnelles ou d'usages de ce champ (Éducation artistique et culturelle, action culturelle, animation, sensibilisation, relations publiques, etc.), c'est celui qui rend le mieux compte de cette dimension d'entre-deux, de double ancrage d'IMAGINE, entre deux sphères sociales ou professionnelles : celle de l'art chorégraphique professionnel et institutionnalisé, et celle des publics, et plus encore, des publics dits « éloignés », ceux qui ne sont pas des usagers spontanés de pratiques chorégraphiques. La question n'est pas neuve, ni spécifique à IMAGINE : bien au contraire, elle traverse toute l'histoire de l'art, et c'est elle qui nourrit, au moins depuis l'époque de Malraux, dans le monde de la culture aujourd'hui, le champ dit de la médiation artistique et culturelle (dont la dénomination connaît des variations terminologiques selon les époques et les auteurs). IMAGINE est porté par le Département « Formation et pédagogie/Education artistique et culturelle » ; c'est un projet qui hérite des enjeux généraux de ce champ : s'adresser par l'art, à des publics qui n'en sont pas familiers, mettre en relation, l'art et le monde du « non art », le monde de ceux qui ne fréquentent pas les pratiques artistiques ni les œuvres. La thématique du « bien-être et du soin » vient appuyer cet enjeu : ce ne sera pas un programme sur une thématique purement esthétique, mais un programme artistique avec un enjeu de bien-être et de soin — cette double notion, soin et bien-être, demeurant peu définie, donc largement ouverte à de multiples tendances qui s'exprimeront au sein du projet, comme nous le découvrirons toutes au fil du temps.

Pour continuer à penser IMAGINE #1, nous nous arrêterons maintenant sur la relation entre deux sphères des matériaux observés.

— La première est celle du substrat implicite des modèles de médiation qui organisent IMAGINE #1 ; c'est-à-dire que nous tâcherons de décrire certains éléments du paradigme de la médiation qui œuvrent au sein du dispositif, en dessous de ses aspects visibles et explicites. On l'a vu, un des « agendas » du programme, condensé dans le motif récurrent du « déplacement », relève d'un projet de pratique réflexive (nous dirons « critique ») des usages de la médiation ; pour comprendre les déplacements recherchés, et effectués, il importe de comprendre sur quelles stabilités, quels socles structurels le projet s'appuie.

— La deuxième sphère est celle des « objectifs » qui se croisent au sein du programme, et dont nous avons vu la multiplicité dans la première partie de cette étude. Autrement dit, prendre au sérieux l'enjeu d'un programme qui serait « adressé à toutes », selon le double faisceau d'objectifs de déplacement, pour les professionnelles et les structures, et d'émancipation, pour les participantes.

Pour penser l'articulation de ces deux sphères – le substrat de la médiation et les objectifs multiples d'IMAGINE – nous nous sommes efforcées de décrire l'architecture d'IMAGINE #1 sous une double lumière : celle des imaginaires et stéréotypes professionnels de la médiation, afin de comprendre quels modèles travaillent le dispositif, et comment IMAGINE épouse ces grands modèles professionnels ou s'en écarte. Et celle que nous appellerons de l'auctorialité, ou de l'autorité, qui nous permettra d'observer comment cette architecture suscite, permet ou freine le pouvoir d'agir des différentes actrices du projet. Nous espérons ainsi rendre compte d'un des enjeux apparus en cours de projet : comment IMAGINE s'adresserait à toutes, ou comment toutes les actrices du projet, participantes comme professionnelles, seraient également participantes ; mais aussi, en tenant compte de la nécessaire différenciation des enjeux pour chacune, autrement dit en résistant à la tentation d'effacer les différences de statut, d'enjeux et d'objectifs au sein d'un collectif indifférencié. En effet, l'utopie d'une égalité des différentes participantes, aux différents statuts dans IMAGINE, ne résiste pas à l'observation ni du fonctionnement le plus visible et explicite du programme, ni de son fonctionnement plus implicite.

3 Nous employons ce terme générique d'art contextuel, à la suite de Paul Ardenne, pour englober une grande diversité de pratiques et de courants : art en situation, art participatif ou contributif, art d'intervention, etc. Voir Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Flammarion, coll. Champs Arts, Paris, 2002.

## (S')émanciper par la danse : utopies et modèles politiques

Plusieurs modèles politiques peuvent être rattachés à l'idée d'une émancipation par l'art (et, ici, plus particulièrement par la danse), au sein de sphères sociales plus ou moins distinctes ; nous parlerons de trois « paradigmes » distincts de l'émancipation par l'art : le premier est celui de la médiation artistique et culturelle, dans lequel IMAGINE s'inscrit – tout en cherchant à le transformer, et dont il fait un usage singulier. Le deuxième paradigme serait celui de « l'art contextuel », celui d'une émancipation par la danse « sans la médiation ». Comme le paradigme de la médiation, il opère au sein du monde de l'art. Le troisième paradigme est celui du travail social, qui opère en dehors du monde de l'art, tout en faisant appel à celui-ci. Avant de revenir plus longuement sur celui de la médiation artistique et culturelle, dont relève IMAGINE, nous tâcherons de dessiner rapidement les configurations propres aux paradigmes contextuel et social.

Dans l'art contextuel<sup>3</sup>, c'est la relation aux milieux – architecturaux, naturels, urbains, sociaux – qui forme non pas le contexte de l'art, mais littéralement, son matériau. Dans ce modèle, les artistes sont auteurs des projets de relation avec des publics variés, puisque les œuvres – souvent processuelles – sont constituées par la relation. L'art contextuel s'oppose à la tradition occidentale d'un art « autonome », isolé du reste du monde, et qui, bien que régulièrement remis en cause dans toute l'histoire de l'art, demeure dominant. Celui-ci fonctionne et se développe à l'intérieur des espaces et des institutions spécialisées (la scène, la durée du spectacle, la configuration d'un public captif, etc.) ; à l'inverse, les diverses formes d'art contextuel se sont développées initialement comme critiques des institutions artistiques et culturelles (les musées, les galeries, les théâtres...), avant de s'insérer dans ces mêmes réseaux institutionnels qui ont su absorber ces nouvelles formes. Malgré la grande diversité des formes et des projets esthétiques, ces formes dites « contextuelles » ont en commun l'invention des cadres et des formats eux-mêmes, plutôt que l'invention à l'intérieur de cadres ou formats préexistants. IMAGINE, dont le projet est constitué par l'invention de « cadres » complexes et innovants dans lesquels les artistes (entre autres) sont invités à s'insérer, semble bien loin de ce modèle ; cependant, il nous semble qu'IMAGINE hérite, ou bénéficie, de pratiques qui ont partie liée avec l'art contextuel : la valorisation des « corps piétons » et la divulgation dans le champ de la danse, de pratiques corporelles accessibles telles que les pratiques somatiques ; ce que nous pourrions appeler une tendance à « l'altérisation » de la danse professionnelle, par ses attirances pour des corps et des gestes non formatés ; et surtout, peut-être, la critique des hiérarchies au sein d'une partie des pratiques de l'art chorégraphique : la reconnaissance que tous (et pas seulement les artistes professionnels) peuvent être auteurs de gestes inventifs, ainsi que la critique de la centralité de l'œuvre dans l'expérience de l'art :

« Depuis plusieurs années maintenant, la danse a entrepris, à travers l'intégration dans son champ de techniques somatiques, un vaste mouvement de recherche et d'investigation sur la conscience du corps en mouvement, sur la perception de soi, sur les questions de remobilisation corporelle. Les danseurs construisent un certain nombre d'outils et de méthodologies qui permettent à l'individu une approche à la fois plus sensible et plus réelle de la représentation de soi. Ces nouvelles formes de travail du mouvement participent à une rencontre entre la perception que l'on a de son corps, les représentations sociétales du corps et d'autres perceptions poétiques et sensibles. La danse entretient avec le corps, mais aussi avec la santé et le bien être, un rapport intime, direct, appréhendable et transmissible. »<sup>4</sup>

IMAGINE hérite ainsi de nombreux savoir-faire liés aux formes d'art contextuel propres au champ de la danse, sans pour autant en partager la posture critique vis-à-vis de l'institution.

Dans le troisième paradigme, celui du travail social, la danse – qu'il s'agisse de pratique de la danse ou de rencontre avec des œuvres, d'interventions d'artistes professionnels ou de propositions de travailleurs sociaux plus ou moins sensibilisés – est mise au service du projet social, parmi les nombreux et divers outils qui forment ce qu'on appelle « l'accompagnement global ». IMAGINE #1 est lié, dans son dispositif, à l'institution du travail social ; cette dimension, nous le verrons, est cependant peu explicitée ou valorisée. Pourtant, les termes par lesquels les conceptrices définissent le projet montrent à quel point la question politique et sociale fait figure d'idéal, peut-être même dans un renversement par rapport aux idéaux du monde de l'art tel que décrit par Howard Becker<sup>5</sup> : c'est pour sa capacité de transformation sociale que l'art est valorisé, voire même à égalité avec toute autre activité qui pourrait servir une transformation équivalente :

Hélène Joly : ...on voulait se sentir investies aussi en tant que citoyennes, qu'on avait envie de faire quelque chose qui serve à quelque chose. Disons que le médium danse et artistique est presque un prétexte pour aller satisfaire d'une certaine manière un engagement citoyen. [...]

4 Note d'intention CN D, janvier 2017.

5 Dans *Les mondes de l'art* (Flammarion, 1988), devenu un classique de la sociologie de l'art, Howard Becker décrit le fonctionnement des différentes professions à l'intérieur de ce qu'il appelle monde de l'art, en y incluant non seulement les métiers explicitement artistiques, mais aussi tous ceux qui rendent possible la création, l'exposition, l'économie de l'art. Son approche relève ainsi d'une sociologie de l'activité ; l'un des points qui, selon lui, conditionne la *cohérence* de ces mondes de l'art, c'est la croyance dans la nature intrinsèquement exceptionnelle, différente du reste des activités sociales, du travail artistique ; la cohérence de l'ensemble du monde de l'art est fondée sur la croyance générale en cette valeur partagée.

Claire Buisson : « ... ça c'est quelque chose que je mets beaucoup en avant, c'est qu'on est toutes au même niveau. Et j'en parle en disant « nous », « nous, l'expérience que nous ferons... » [...]

IG : « ... est-ce que tu penses faire la même chose avec l'art que ce que tu ferais si tu étais à la Préfecture ?

FD : Oui, je pourrais.

VS : Comment ça ?

HJ : Ben non...

FD : Si. Mais je trouve que c'est plus intéressant avec l'art. En tout cas on pourrait atteindre des objectifs avec des personnes en étant kiné ou en travaillant à la Préfecture, en faisant des projets qui ne passeraient pas par l'art. Il y a des super projets de gens qui font de la rando dans la nature en groupe et ça peut atteindre les mêmes objectifs de réflexion sur soi, sur le monde, mise en pratique corporelle, etc. Après, je sens qu'il se passe autre chose avec l'art qui est difficile à nommer. (CN D)

## **Le substrat de la médiation artistique et culturelle**

IMAGINE #1 se situe selon nous très majoritairement à l'intérieur du paradigme de la médiation artistique et culturelle sur lequel nous nous arrêtons maintenant ; les autres deux modèles - art contextuel et travail social - n'en sont pas absents, mais il opèrent, nous semble-t-il, en partie de façon souterraine ou implicite ; et en partie, explicitement, comme un enjeu de « dé-centrement » ou de déplacement : la multiplication des modèles qui oeuvrent dans, ou sous, IMAGINE, est un des moyens que l'équipe de conception emploie pour échapper, finalement, aux habitus du métier. On l'a dit, la médiation artistique et culturelle est un champ à part entière et à l'histoire longue, et cependant intrinsèquement lié au domaine de l'art légitimé par l'institution. L'apparente diversité des pratiques de médiation tend à masquer le rôle dominant, et légiférant qu'y joue un certain art, que nous appellerons légitime, marqué notamment par la place centrale de l'œuvre et de l'auteur. Maintes fois remise en cause, celle-ci continue de structurer le réseau du spectacle vivant, des politiques culturelles et du « marché » des institutions culturelles et chorégraphiques. La médiation n'ignore pas la remise en question du statut central de l'œuvre ; mais son existence même est inscrite au sein du « monde de la danse », légitime, et des institutions du spectacle vivant. Au sein de ces institutions, les pratiques dominantes demeurent massivement dépendantes de l'économie de l'œuvre, de sa production, diffusion et... médiation. Ce « monde de la danse », au sens de Becker, se confond avec un ensemble de légitimations et de hiérarchies entre les personnes (artistes, professionnels divers légitimés par la place qu'ils ont trouvée, ou n'ont pas trouvée, au sein de ce monde), les structures, mais aussi, les activités, parmi lesquelles le travail artistique se situe en haut de la hiérarchie, tandis que d'autres (notamment la pédagogie, l'animation, la sensibilisation) sont plutôt en bas. L'activité de médiation dialogue avec ces hiérarchies, peut entretenir avec elles une relation critique, mais elle n'est pas en dehors d'elles : elle en fait pleinement partie. Une activité « typique » de médiation repose sur l'idée de la valeur de l'œuvre d'art, et de son inaccessibilité pour une partie des publics (les « non publics de l'art ») ; déploie divers moyens pour permettre le rapprochement entre l'œuvre et ces non-publics ; et repose sur la croyance dans la valeur intrinsèque de l'œuvre : rencontrer l'œuvre d'art, c'est accéder à une forme d'émancipation voire, exercer un droit humain fondamental. Pour le dire autrement, IMAGINE #1 nous apparaît comme mis en tension par une certaine pensée de l'art – déterritorialisée, où une diversité de pratiques sont incluses dans le projet sans rapport de hiérarchie avec la pratique dansée et les œuvres chorégraphiques stricto-sensu – qui anime le projet, et une pensée plus traditionnelle de l'art, centrée sur les œuvres, qui domine le champ de la médiation dont IMAGINE fait partie.

Cette description schématique ne rend pas compte de l'extrême diversification des pratiques de médiation mais rend plus visible l'économie commune du marché du spectacle et de la « médiation », et notamment, son enjeu économique direct ou indirect : la conversion de « non publics » en usagers des œuvres et des théâtres. La médiation culturelle et artistique, cependant, est loin de se limiter à des pratiques ainsi centrées sur l'œuvre et la rencontre avec les publics : elle est au contraire travaillée par une diversification des représentations et des imaginaires tant de l'art en lui-même, que des publics, des relations entre les uns et les autres, et enfin des « attentes » quant à ces relations. On peut même affirmer que les activités de médiation sont celles, au sein des institutions de l'art, où s'active une critique de l'institution comparable (et parfois plus mordante) à celle de l'art lui-même. Le modèle de l'art centralisé autour de l'œuvre et de l'artiste, demeure, cependant, dominant ; IMAGINE #1 se situe au sein de ce modèle, et cependant a été conçu précisément pour le mettre en question, selon les propos d'intention de ses conceptrices : IMAGINE, on l'a dit, est à la fois un projet de « médiation à l'art et par l'art », mais aussi un projet sur les représentations du corps féminin, un espace de « prendre soin de soi », et, pourrait-on dire, « prendre soin de la médiation », et prendre soin des professionnalités qui y touchent, à travers un renouvellement des pratiques (pratiques de soi et pratiques professionnelles).

## Place de l'œuvre et des artistes

Le premier écart entre IMAGINE et ce modèle majoritaire de la médiation est lié au fait que le projet n'est pas organisé autour des œuvres, et moins encore autour de la « formation d'un public ». Si les participantes sont incitées et invitées à fréquenter les programmations de chaque site, ou même d'autres structures, leur taux de fréquentation, leur autonomie à venir seules voir des spectacles n'est pas un objectif d'IMAGINE #1 : tout au plus, une valeur positive, qui pourra être signalée en réunion de régulation comme un signe d'émancipation, ou au moins le signal de l'éveil d'un désir : en tout cas, un effet d'IMAGINE #1. En cela, cependant, IMAGINE n'est pas une exception : de nombreuses activités de médiation aujourd'hui se décentrent de la question de l'œuvre au profit de la pratique artistique et de l'expérimentation de processus artistique et créatif ; ce modèle de médiation a été particulièrement puissant dans le monde scolaire, où la pratique de la danse a longtemps été l'objectif unique, et la rencontre avec les œuvres (ou ce qu'on appelle aussi la « culture chorégraphique ») n'est arrivée que bien plus tardivement dans les programmes de « danse à l'école ». Ce premier point importe en ce qu'il ouvre une question, voire un espace vide : autour de quoi se réunit le programme d'IMAGINE #1 si ce n'est pas autour d'une (ou plusieurs) œuvres ? Pour quoi d'autre faire IMAGINE #1 ? Dans le monde scolaire, les réponses à ces questions abondent dans les nombreux textes institutionnels concernant les enseignements artistiques. Qu'en est-il pour IMAGINE #1, au sein de son cadre institutionnel homogène (les structures culturelles partenaires), et son adresse à des publics revendiqués comme hétérogènes ?

Et cependant, IMAGINE #1 ne se sépare pas tout à fait non plus de ce modèle « œuvre-dominé » : tout d'abord, parce que les œuvres ne sont pas absentes de sa conception : elles sont présentes, mais non centrales : « en partant d'une œuvre chorégraphique du XX<sup>e</sup> ou du XXI<sup>e</sup> siècle, chaque groupe de participantes explorera ces questionnements, accompagné par un-e artiste », annonce le texte d'intention ; une des chorégraphes annonce d'emblée son intention de ne pas s'assujettir à cette contrainte (Johanna Faye), tandis que Raphaëlle Delaunay abandonne en cours de route la relation avec la pièce. La relation à l'œuvre s'inscrit dans un ensemble de propositions sans en constituer le centre ou, comme le suggèrera Fanny Delmas lors d'une réunion de recherche, pour en constituer un des multiples centres : elle n'est pas structurante pour IMAGINE et peut s'en effacer sans que le projet soit remis en cause. On voit ici deux modèles de médiation se superposer au sein du programme : celui pour lequel « l'art » est à chercher dans les œuvres, et celui pour lequel « l'art » se trouve avant tout dans les pratiques et les processus. C'est la figure de l'artiste qui fait passerelle entre ces deux modèles : IMAGINE lui fait malgré tout une place centrale, dans la répartition du temps et des contenus, chaque groupe passant une majeure partie du temps collectif autour de la chorégraphe. Celle-ci est dès lors la seule des intervenantes à pouvoir développer un projet continu sur la durée très conséquente du programme : « peut-être c'était une appréhension pour moi parce que je suis plus habituée à faire des ateliers d'un ou deux jours. Donc qu'est-ce qui se passe quand on va continuer et gérer au jour le jour [...]. J'ai déjà travaillé avec des publics comme ça amateur mais pas pour longtemps... pour deux heures. Des interventions courtes » (Paola Pi, désormais Pol Pi). Etant donc la seule des intervenantes à avoir une présence continue (elles assistent aux ateliers de l'après-midi, animés par des intervenantes ponctuelles), la chorégraphe de chaque site forme ainsi un « binôme » avec la médiatrice également présente en continu ; elles sont les deux seules à être là de façon permanente auprès du groupe – nous y reviendrons.

Les quatre chorégraphes ne procèdent pas de la même façon vis-à-vis de cette opportunité : l'une, Nadia Beugré, rassemble le groupe autour d'une de ses propres pièces ; ce fil conducteur reste présent du début à la fin, mais sur un mode discontinu. Plus exactement, le contenu de ses ateliers n'est pas toujours en lien avec la pièce de façon visible ou explicite : suivre le groupe, dériver avec lui sur d'autres enjeux, pour y revenir... Si elle conduit le processus jusqu'au bout, la pièce *Legacy* n'est pourtant pas omniprésente dans son atelier. Nadia Beugré est loin d'incarner la figure classique de la chorégraphe transmettant son œuvre à une groupe d'amateurs ; pourtant, des quatre chorégraphes, c'est celle qui adopte le dispositif le plus proche de l'idéal traditionnel de la médiation : un processus artistique (la création et la performance d'une pièce existante, *Legacy*) est un processus émancipateur ; partager ce processus, c'est partager avec ces femmes quelque chose de l'apprentissage qu'elle-même a fait à l'occasion de cette création.

Le programme de Pol Pi, au CN D, pourrait se lire comme un tressage de trois enjeux : un enjeu pédagogique de partage de pratiques corporelles valorisant le bien-être, progressivement appuyé sur le collectif (auto massage puis allo-massage, outils du Continuum, une pratique associée aux pratiques somatiques, fondés sur les rôles de danseuse/témoin, unissons...) ; un enjeu « d'éducation par l'art », avec la transmission de fragments d'une œuvre phare de la danse moderne, *La Table verte* de Kurt Jooss<sup>6</sup> ; et un enjeu de partage de processus de création : le travail de Pol Pi par ailleurs explore les questions de drag et transgenre, et *La Table verte* étant une pièce dansée exclusivement par des hommes, et ici transmise à des femmes, elle abordera cette dimension dans une phase tardive du programme, lors du deuxième module.

6 *La Table verte* de Kurt Joos, créée en 1932, est une pièce emblématique de la modernité en danse, où Kurt Jooss, en pleine montée du fascisme, met en scène une critique acerbe du règne de l'argent et de la guerre. La pièce est reprise régulièrement, à travers le monde, dans de nombreuses compagnies de répertoire, et régulièrement travaillées dans les écoles de danse.

Dans ce projet, comme dans celui de Nadia Beugré (qui invite progressivement les femmes à exposer leurs torsos nus, ainsi que le veut la chorégraphie qu'elle leur transmet), la dimension transgressive de l'art est ainsi explicitement mobilisée, et les deux artistes modulent délicatement leur posture, entre exigence artistique et attention portée au groupe de participantes. Pour l'une comme pour l'autre, la relation à l'œuvre au sein de leurs ateliers contient un enjeu de médiation archétypal : l'œuvre est porteuse d'une dimension transgressive, et il s'agit (sans que ce soit le seul enjeu de leur transmission) d'accompagner les participantes au long des transformations qui leur permettront, peu ou prou, de s'approprier cette dimension transgressive ; respect de l'œuvre et respect du groupe composent ainsi une des lignes de forces de leur atelier.

Raphaëlle Delaunay démarre aussi le projet autour d'une œuvre à transmettre, *Kontakthof* de Pina Bausch<sup>7</sup>, puis décide d'abandonner ce projet entre le premier et le deuxième module. Ici, c'est presque le processus inverse :

« V.S. : Dans la manière dont tu as ré-ajusté entre le premier jour et le dernier... c'est quoi qui t'a motivée, dans tes propositions au cours du module ?

R.D. : De les voir s'émanciper de la dureté de leur regard, qu'elles ont sur elles. »

[...]

R.D. : « À un moment donné je me suis dit, que ça serait bien de faire plus de lien avec *Kontakthof* et puis... il se fait. Moins je suis volontariste, et mieux ça se passe... »

Du point de vue de la chorégraphe, ce n'est pas dans la relation à l'œuvre chorégraphique que s'engage la transformation attendue, finalement, mais plutôt dans un geste de lâcher-prise vis-à-vis des intentions initiales, au profit de l'écoute du groupe.

Johanna Faye quant à elle, à l'Espace 1789, affirme dès le départ qu'elle ne souhaite ni travailler autour d'une œuvre, ni arriver « avec un programme », mais se laisser porter par la rencontre ; elle conduit le groupe, y compris les femmes les plus âgées, à négocier avec la notion de limite (et particulièrement les limites physiques ou motrices), sans pour autant passer par des reproductions de formes.

Ces quatre choix différents, avec leurs fluctuations, et aussi les nombreuses complexités qui les animent, incarnent des postures bien identifiées dans la médiation :

— la valeur du travail de la danse et du corps comme savoir du care ou du « prendre soin » ;

— la valeur intrinsèque du travail artistique en tant que tel ;

— le statut central de l'artiste qui a de la valeur en tant qu'artiste (et quel que soit son propos puisque, comme nous le verrons, les contenus des interventions des chorégraphes font partie des éléments non prescrits, laissés ouverts, par l'équipe pilote, tout comme les contenus des ateliers de l'après-midi sont laissés au libre-arbitre des intervenantes, à l'intérieur du cadre temporel et spatial très précis d'IMAGINE #1) ;

— enfin, la dynamique parfois contradictoire entre la valeur de l'œuvre et de son expérience, et sa critique (faut-il imposer une performance publique comme conclusion du processus ou, au contraire, lever cette contrainte ?), une question récurrente dans de nombreux projets de médiation.

Si la « place de l'œuvre » (ou des œuvres) apparaît comme fluctuante, diversifiée, plutôt que centrale dans les quatre versions d'IMAGINE #1, s'écartant en cela du modèle dominant décrit plus haut, celle de l'artiste et de la valeur intrinsèque de son travail demeure. Ce statut central est encore souligné par le réseau de partenariats qui sous-tend IMAGINE #1 : les quatre structures appartiennent au « territoire », elles relèvent toutes du réseau des scènes publiques dédiées au spectacle contemporain – malgré des variantes importantes de statuts au sein des réseaux institutionnels ; elles sont déjà largement engagées dans des pratiques de médiation également conformes au modèle dominant (à l'exception du Théâtre de la Commune dont le projet général est centré sur le théâtre, et affiche une critique explicite des pratiques traditionnelles de médiation). On voit à travers leurs programmations, leurs pratiques, et au fil des échanges dans IMAGINE #1, qu'elles adhèrent à l'idée de « la rencontre avec l'art » via les œuvres et les artistes. L'économie du projet est soutenue par ce modèle : le choix des artistes « du matin » est laissé à l'initiative de chaque structure, qui vont, bien naturellement, s'appuyer sur leur propre économie artistique et culturelle<sup>8</sup>.

7 *Kontakthof* de Pina Bausch (1978) est l'une des premières pièces longues de Pina Bausch, et aussi, l'une des premières à être créées selon le processus devenu par la suite célèbre des « questions et réponses », autrement dit, avec des matériaux créés par les danseurs à partir de questions et consignes verbales proposées par la chorégraphe. Raphaëlle Delaunay a été interprète de cette pièce, qui n'a jamais quitté le répertoire de la compagnie de Pina Bausch et compte parmi les trois pièces les plus diffusées, et qui a été aussi deux fois transmise, à l'initiative de la chorégraphe, à des « compagnies » de danseurs amateurs : des danseurs « séniors », en 2000, dans une version qui a tourné pendant 10 ans en Europe ; des adolescents, en 2008.

8 Sur ce point, voir notre essai précédent, Les agendas multiples d'IMAGINE #1.

## 2. Médiations et auctorialités

### Le CN D, auteur d'IMAGINE

Si les artistes sont auteures des contenus qu'elles apportent au sein d'IMAGINE #1, c'est à l'intérieur du cadre des horaires, du rythme, des lieux, de la composition du groupe, et du programme de l'après-midi composé par les médiatrices. Certains aspects du format qui leur est proposé sont « durs » (les horaires, la durée de l'atelier, la participation aux ateliers de l'après midi) et d'autres « souples » (la relation avec une œuvre chorégraphique, la répartition le matin entre un temps « d'échauffement » et un temps d'atelier de danse) ; enfin, leur participation aux temps de régulation, entre les modules, est censée être « dure », mais sera interprétée comme « souple », faisant plusieurs fois débat durant le programme : d'une part, les artistes apparaissant insuffisamment présentes sur les temps hors de leur atelier, et d'autre part, interrogent leur place quant à la conception générale du dispositif.

En cela, IMAGINE #1 est conforme à une tradition paradoxale de la médiation : bien que généralement structurée autour d'un modèle d'art légitime où priment les œuvres et leurs auteurs, la médiation est aussi un espace où s'est développée ce qu'on pourrait appeler une auctorialité alternative, en lien avec son importance croissante au sein des politiques culturelles publiques et avec la diversification des pratiques, et où peut se jouer un renversement des autorités et auctorialités. Ce ne sont pas les artistes mais l'équipe pilote du CN D qui est à l'initiative du projet : elle en a formulé les enjeux, mobilisé les financements, conçu les formats, invité les partenaires, écrit les partitions, défini les espaces d'indétermination ouverts à l'intervention des multiples « interprètes », dont font partie les chorégraphes, comme les intervenantes de l'après-midi, ainsi que les trois structures partenaires. Celles-ci le sont deux niveaux différents : celui de leur positionnement institutionnel, et celui des médiatrices. Claire Buisson, à ce titre, occupe une position singulière, à la fois membre de l'équipe de conception, coordinatrice du programme sur les quatre sites, et médiatrice « locale » pour le site du CN D.

### Collectif de médiation et réflexion

Cette auctorialité institutionnelle d'IMAGINE #1 est donc plutôt conforme au modèle dominant de la médiation ; mais elle s'en écarte aussi sur un premier plan, fortement valorisé par toutes les médiatrices, qui concerne sa nature collective et multi-site. Avec la programmation de spectacles, propre à chaque structure, la médiation est d'ordinaire l'activité qui définit l'identité d'une structure de spectacle vivant ; elle est l'un des espaces habituels d'auctorialité d'une partie de son équipe. IMAGINE constitue en cela un double écart par rapport aux usages : on pourrait dire que c'est un projet collectif de médiation ; mais aussi, que, par là, les trois structures partenaires du CN D se trouvent non plus en position d'auteures du projet de médiation, mais d'interprètes. Dans les réunions de régulation auxquelles nous avons pu assister, cette asymétrie entre le CN D et les trois structures partenaires est évoquée de façon toujours marginale, mais pourtant, sous des aspects variés, qui montrent qu'elle imprègne l'ensemble du dispositif :

— sur la participation financière des structures (initialement le CND apportait la totalité des budgets, les structures apportaient uniquement la mise à disposition de leurs espaces et le temps de travail des équipes) ;

— sur les écarts par rapport aux habitudes de travail en médiation des structures (TLA : « on n'a pas l'habitude d'accueillir les artistes avec un programme, un cahier des charges, des cases à remplir ») ;

— sur « l'appropriation » du programme par les structures partenaires ; cet enjeu concerne particulièrement la coordination (incarnée par Claire Buisson), et va se maintenir, tout en évoluant, tout au long du programme, allant de questions touchant à la répartition des tâches, à d'autres, plus profondes, touchant à la prise d'initiative des structures (ou des médiatrices ?) quant à la conception de « leurs » IMAGINE.

Cet enjeu de collaboration est essentiel à IMAGINE ; il sert les objectifs explicites concernant la réflexion professionnelle, il sert aussi la mission nationale du CN D – IMAGINE est un laboratoire d'expérimentation de pratiques de médiation innovantes. Il entre cependant en contradiction avec un enjeu « émergent », au fil du processus, et qui revient de façon récurrente dans les intentions de l'équipe pilote : une participation « égalitaire » de toutes ; que toutes les actrices soient « également » participantes. Dans l'édition que nous avons observée, les notions d'égalité ou d'horizontalité, l'idée que « IMAGINE s'adresse à toutes » (participantes comme professionnelles) va se faire progressivement plus explicite, tendant à recouvrir la différenciation des objectifs et des statuts de chacune pourtant clairement posée dès la note d'intention de janvier 2017<sup>9</sup>.

Ici se joue un nœud du dispositif, qui demanderait, selon nous, de déplier deux ensembles d'éléments implicites – du moins depuis notre position de chercheuses – profondément liés :

— les éléments qui forment la position de « commanditaire » du CN D, et la fonction pilote qui en découle, et la fonction de « partenaires » telles que les structures la comprennent. Un travail collectif sur ce point permettrait sans doute de conforter les éléments de force de la configuration institutionnelle actuelle (la position d'autorité du CN D auprès des tutelles, la compétence de

9 Voir notre essai précédent, Les agendas multiples d'IMAGINE #1.

l'équipe et le temps qu'elle consacre au projet, l'activité de ressources, etc.) ; il supposerait de mettre à plat la distribution implicite des fonctions, la structuration budgétaire, etc.

— les éléments qui composent l'activité d'auctorialité du projet : dans la composition de l'ensemble, comment se distribuent les éléments de conception, la formation de la « partition », et l'interprétation : qu'est ce qui est ouvert, qu'est ce qui est prescrit, et comment sont prises ces décisions. Autrement dit, travailler en profondeur ce que l'équipe pilote nomme ainsi : « le projet n'est pas clos, il n'est pas entièrement pré-défini » (CN D, Claire Buisson) ; (re)mettre à plat, au sein du collectif, les éléments qui sont à prescrire par la partition, et ceux qui sont ouverts à l'auctorialité de toutes. Autrement dit encore, penser la partition générale comme un objet de dialogue dont les éléments fermés et ouverts relèvent du collectif <sup>10</sup>.

## Formats et groupes, formats de groupes

IMAGINE #1 s'écarte de la médiation majoritaire par deux autres aspects indissociables l'un de l'autre : son format temporel, et la composition de ses groupes. Le choix des plages horaires, en journée, contraignent à rechercher des participantes disponibles, mais permettent, contrairement à d'autres horaires, d'être compatibles avec les charges familiales des participantes (notamment horaires des écoles et crèches). Mais surtout, le volume horaire global, très imposant (4 fois 4 jours, et deux jours de rencontre finale), est tout à fait inhabituel. Plus d'un mois, fragmenté en au moins trois segments <sup>11</sup>, sur des journées pleines : ce n'est pas un projet de loisir, ou de complément à autre chose, ou de support (par exemple d'accompagnement ou formation d'un public à la rencontre avec une ou des œuvres). On l'a dit, l'activité de médiation est intrinsèquement une activité publique, inhérente à la forme d'existence sociale de l'art occidental savant, isolé du « monde général ». Rappelons aussi que l'activité de médiation s'exerce et s'invente dans ce cadre des politiques culturelles publiques et en dialogue notamment avec d'autres institutions publiques telles que l'école mais aussi l'université, l'hôpital, les services sociaux, les EPAHD... La définition de ce qu'on entend par « public(s) » fait l'objet des débats internes à la médiation, tout comme les mille manières de s'adresser à eux. La diversité des « publics » auxquels peut s'adresser la médiation artistique et culturelle est donc à la fois typologique (âges, genres, groupe social, etc.), et institutionnelle : les publics ciblés peuvent être « individuels », ou composés de groupes issus d'un ou plusieurs établissements. Ils peuvent aussi être spécifiques à une catégorie précise de public (enfants, adolescents, seniors, migrants, en situation de handicap, etc.), ou s'efforcer de penser selon un « public général » composé d'une certaine diversité. Les politiques publiques, et notamment les budgets fléchés, jouent un rôle moteur dans les tendances d'une époque ou d'un territoire.

Ici encore, IMAGINE #1 opère dans une tension vis-à-vis du modèle dominant, qui suggérerait des actions ciblées en direction de certains publics. D'une part, le CN D prescrit aux structures de former des groupes

« hétérogènes en termes social et générationnel », et indique une voie : « le choix de structures éducatives, sociales, sanitaires ou judiciaires en vue de la constitution des groupes [...] [Pour le CN D] cela pourrait être, par exemple, un groupe composé de jeunes filles adolescentes suivies par la PJJ et de retraitées actives d'une association de gymnastique, ou encore des femmes fréquentant une maison de quartier, des adolescentes accompagnées par la Mission locale et des étudiantes d'une université de la Seine-Saint-Denis.<sup>12</sup> »

D'autre part, le projet s'écarte explicitement des injonctions dominantes à travailler spécifiquement pour des publics fragilisés :

« Je pense qu'il faut absolument s'adresser à des jeunes gens qui viendront de ... des « bobos » aussi, parce qu'ils auront aussi besoin d'ouvrir leurs écoutilles en se frottant à d'autres types de réalités et que c'est super important. En fait je pense qu'il y a beaucoup de projets qui sont très adressés, de manière très spécifique, et il me semble assez rarement qu'ils arrivent à mixer les groupes et vraiment faire en sorte qu'il y ait... un choc de rencontres. Et ça c'était une vraie volonté aussi que de tenter une mixité sociale et culturelle. (CN D, Hélène Joly)

La composition de ces groupes « hétérogènes », laissée à l'initiative de chaque structure, relève donc de son interprétation de la partition IMAGINE #1. Le Théâtre Louis Aragon et l'Espace 1789 s'appuient sur une activité, un réseau de proximité et une équipe déjà constitués, et vont les mobiliser avec plus ou moins de variations par rapport à leurs usages – IMAGINE étant toutefois, dans ses dimensions et ses horaires, assez différent des pratiques habituelles. Pour le CN D, IMAGINE #1 est l'occasion pour renouveler sa politique de médiation en direction des publics autres que scolaires, en se plaçant à l'initiative du programme plutôt que comme simple répondant aux demandes de structures de proximité. Le Théâtre de la Commune, enfin, utilise le dispositif au sein de sa propre actualité - la difficulté de toucher des femmes dans le cadre de l'École des actes, dispositif adressé aux habitants d'Aubervilliers. Ces façons de faire sont ainsi plus ou moins inscrites dans une tradition propre à la structure et antérieure à IMAGINE #1, s'appuient sur des réseaux déjà constitués ou sont l'occasion de les renouveler.

<sup>10</sup> Pour la deuxième édition d'IMAGINE qui implique des partenariats en partie différents que ceux d'IMAGINE #1, la rédaction d'une « charte » collective a été mise en place entre les partenaires, au delà des conventions entre chaque partenaire et le CN D, déjà existante dès IMAGINE #1.

<sup>11</sup> Le format initial était formulé en deux modules de deux semaines consécutives, plus le troisième module de deux jours de rassemblement. Certaines structures ont voulu ou dû scinder leurs modules en deux segments d'une semaine ; et l'une d'elles, l'Espace 1789, a dû réduire le premier module à une semaine, du fait de retards pris dans la confirmation du projet.

<sup>12</sup> Note d'intention CN D, janvier 2017.

Au début du premier module, le CN D et l'Espace 1789 sont à plus de 25 participantes, tandis que la Commune et le Théâtre Louis Aragon commencent avec une petite dizaine. Les fluctuations dans l'assiduité, les abandons volontaires ou forcés, les arrivées en cours de route, qui se produiront dans les quatre groupes au fil du programme, auront cependant des impacts très différents selon la taille du groupe, ainsi que le remarque Raphaëlle Delaunay :

« Une donnée importante c'est que je pensais avoir à faire à plus de monde. Et le petit comité où on est là, fait que le rapport est plus intime. Ça a un petit peu changé la vision que je pouvais avoir du projet [...].

Ça serait bien d'arriver à faire venir de nouvelles personnes, pour oxygéner le groupe, quitte à ce que je reprenne certaines choses... c'est chouette en petit comité, mais il suffit qu'il y ait deux personnes qui manquent et c'est tout l'équilibre à rétablir. Donc ça, ça a été une grosse difficulté pour moi. Et c'est vrai que j'ai débarqué un jour et j'ai rencontré le groupe de Pantin et... rien à voir ! »

La mixité souhaitée par le CN D connaît donc des nuances au sein de chaque groupe : au CN D et à l'Espace 1789, les deux groupes sont nombreux et incluent des femmes issues de la migration, des artistes – dont certaines en formation – des femmes sans emploi ou en recherche d'emploi, incluses dans des dispositifs de réinsertion, des femmes en profession libérale ou indépendantes, des femmes recrutées auprès d'un centre de soins psychiatriques, des retraitées familiales des deux structures. Au Théâtre Louis Aragon, des retraitées, abonnées du théâtre et familiales de ses actions culturelles, d'autres recrutées au travers de Pôle Emploi ; enfin, au Théâtre de la Commune, le groupe est d'abord très majoritairement composé de femmes migrantes d'origine subsaharienne, rejointes plus tard par des artistes amateurs en danse ou en théâtre, ainsi qu'une jeune professeure de danse contemporaine.

De tels groupes sont inhabituels en médiation à plusieurs titres : tout d'abord parce qu'ils « mixent » non seulement origines sociales et générationnelles, mais aussi, appartenances institutionnelles, avec des femmes venues via un relais social ou territorial, et d'autres venues à titre individuel. Ensuite, parce que cette différence redouble souvent une différence de familiarité avec l'art : les groupes captifs, ou captés via une institution sociale, soignante, scolaire, relèvent le plus souvent des « publics éloignés », ceux qui ne viendraient pas spontanément à la rencontre des œuvres ou des pratiques artistiques institutionnalisées. À l'inverse, les démarches individuelles sont souvent celles d'utilisateurs des équipements culturels, artistes, abonnés, pédagogues, personnes-relais, etc.

### 3. IMAGINE #1, une fabrique sociale

Enfin, et c'est important, IMAGINE #1 organise une forme d'anonymat de cette mixité : si celle-ci est fortement explicitée et revendiquée dans les intentions du projet, elle ne fait pas l'objet d'un partage avec les participantes. Autrement dit, au sein des temps collectifs d'IMAGINE #1, et notamment, par exemple, lors du début du premier module, les tours de présentation, d'introduction, ne mettent pas l'accent sur les différences. Intervenantes et médiatrices se présentent personnellement et dans leurs missions au sein d'IMAGINE #1, mais les participantes ne sont pas incitées à décliner une origine, un âge, un état (de santé...). Cela ne signifie pas qu'il règne une contrainte au secret : au contraire, des espaces-temps informels (notamment les larges plages de déjeuner pris en commun sur les quatre sites) font explicitement partie du programme, accueillent les circulations et partages d'un en-dehors d'IMAGINE #1, et sont nourris des aléas des rencontres : dans chaque groupe, quelques femmes se sont rencontrées avant IMAGINE par leurs activités avec le théâtre ou ailleurs. Mais IMAGINE #1 ne s'appuie pas sur le repérage des identités sociales, professionnelles, culturelles des participantes, et surtout n'incite aucunement à des contenus d'ateliers qui mobiliseraient explicitement les différences culturelles, motrices, professionnelles, ou autres.

IMAGINE #1 serait donc une forme d'expérimentation pour un collectif de femmes qui ne se rencontreraient pas dans d'autres espaces sociaux, mais pourraient le faire au sein d'IMAGINE, délestées, en quelque sorte, de leurs assignations sociales. Explicité dès les intentions initiales comme objectif central, l'enjeu de « la rencontre, du partage, de l'altérité », se formulerait donc comme une utopie sociale à la fois par la suspension des rythmes majoritaires (la durée d'IMAGINE comme durée « hors » du temps ordinaire), et par celle des assignations sociales : IMAGINE #1 nous apparaît dès lors comme la fabrique d'une utopie sociale sur laquelle nous voulons maintenant nous arrêter, en revenant sur l'auctorialité du projet, du point de vue de cette utopie.

Deux autres aspects que nous n'avons pas encore évoqués contribuent à cette utopie. D'une part, la place importante faite aux temps informels, et particulièrement celle des repas pris ensemble : IMAGINE suspend la vie ordinaire et ses socialités, mais recrée, à l'intérieur de son propre temps, non seulement les espaces de socialité propres aux pratiques proposées par les artistes, les médiatrices et les intervenantes de l'après-midi, mais aussi à partir des espaces-temps ouverts au sein même de la partition générale, renversant ainsi les rapports d'inclusions : IMAGINE est un espace hors du temps général, qui ouvre son propre temps social, autrement programmé, à l'intérieur du temps artistique. Peu évoquée dans les débuts du programme, cette dimension « prescrite » de l'informel est soulignée par l'équipe conceptrice, à la fin du programme, comme faisant partie intégrante du projet : le maintien des repas a été prioritaire lorsque des contraintes budgétaires ont imposé des ajustements en début de programme, et cette place de la convivialité est un axe principal des activités du Pôle EAC, au-delà d'IMAGINE<sup>13</sup>. La question sociale, donc, n'est pas pensée comme un simple « effet périphérique » d'un IMAGINE conçu comme projet artistique (de « médiation de l'art et par l'art ») mais bien, comme part intégrante du projet (de médiation sociale par l'art ? ou de médiation artistique par le social ?). Sa construction ressemblerait dès lors à une forme d'expérimentation qui pourrait se formuler ainsi : si on rassemble des femmes dans un espace-temps bienveillant, nourri de pratiques artistiques et corporelles intenses, pendant une durée suffisamment longue, quel monde en émerge ?

D'autre part, chez les conceptrices, il faut revenir à une question que nous avons déjà évoquée plus haut et qui revient avec une insistance de plus en plus grande tout au long du programme, peut-être parce qu'elle fait achoppement : l'égalité de toutes les participantes, y compris les participantes professionnelles (médiatrices et artistes, la présence des intervenantes de l'après-midi étant trop intermittente). Plusieurs thèmes reviennent dans les réunions de régulation : le fait que « IMAGINE s'adresse à toutes », désignant par là ce qui nous apparaît comme un idéal où toutes (participantes et professionnelles) seraient également participantes : bénéficiaires, ou usagères, d'IMAGINE. Nous serions toutes transformées par IMAGINE quoique de façon différente pour chacune, selon tant sa position dans le projet que son parcours individuel. Par ailleurs, « l'appropriation » du dispositif par les structures partenaires est régulièrement discutée ; les termes d'horizontalité (recherchée), puis de centralisation du dispositif (à repenser) font débat, particulièrement pour Claire Buisson, que sa fonction de coordinatrice place au cœur des échanges avec les trois structures partenaires<sup>14</sup>.

C'est cet ensemble (la volonté d'effacer les marquages sociaux et les différences de statut au sein d'IMAGINE, la suspension des temporalités dominantes, la place faite à la convivialité, le désir d'horizontalité institutionnelle et individuelle) qui nous semble faire d'IMAGINE #1 la partition d'un projet social utopique, une des dimensions de cette utopie étant la place qu'y prendraient l'art et des pratiques corporelles bienveillantes comme modalités de lien social, associées à la suspension des rythmes dominants et des assignations sociales. Cette architecture d'une utopie sociale (l'échelle « macro » du projet, ou sa partition générale) est nourrie, on l'a dit, par les contenus qu'elle accueille, notamment les pratiques chorégraphiques contemporaines, infléchies en danse par la divulgation de techniques corporelles « accessibles » et « anti-formelles<sup>15</sup>».

13 Fanny Delmas et Hélène Joly, réunion de régulation, 28 juin 2018.

14 Claire Buisson, Fanny Delmas, réunion de régulation du 28 juin 2018.

15 Par « techniques anti-formelles, nous désignons un champ de pratiques de mouvement (dansées ou non) qui ne reposent ni sur la reproduction, ni sur des objectifs de réalisation de formes gestuelles. Ce qui ne signifie pas qu'elles n'ont pas des exigences de technicités, mais que cette technicité s'applique à d'autres dimension du geste que celle de la réalisation d'une forme précise. Les pratiques somatiques, les pratiques d'improvisation et de composition instantanées sont selon nous des techniques « anti-formelles ». Voir Isabelle Ginot, « Du piéton ordinaire », in Michel Briand (dir.), *Corps (in) croyables*, ed. CN D, coll. Recherches, Pantin, 2017.

Mais d'autres aspects de la partition nous semblent en tension avec ce projet social ; il s'agit d'aspects demeurés très implicites dans les débats, et qui nous semblent en quelque sorte retenir une partie de l'élan d'IMAGINE #1, introduire une tension entre la dynamique de « transformer un peu les choses » et la stabilisation d'IMAGINE #1 au sein des usages d'une institution culturelle qu'il s'agit pourtant, dans le projet lui-même, d'interroger et de repenser. Trois dimensions nous apparaissent comme des freins aux innovations qu'IMAGINE #1 cherche à construire : la prise en compte des enjeux de l'accessibilité au sein des contenus, les inégalités dans l'auctorialité telle que distribuée par la partition générale, et le modèle économique sous jacent du programme.

## **Pas de social dans le social**

Comme pour la collégialité entre structures, qui est un objectif explicite du projet, mais qui ne fait pas l'objet de contenus spécifiques dans le programme, la volonté d'une mixité générationnelle et sociale ne s'accompagne pas d'une orientation spécifique des contenus : rien n'est prescrit par la partition, qui ciblerait spécifiquement cette diversité sociale et générationnelle. Cependant, cette « mixité » implique nécessairement d'autres genres de diversités : motrice, non seulement pour des femmes âgées, mais aussi pour toutes celles dont la santé est fragilisée par les conditions d'existence précaires ; émotionnelle, non seulement parce que certaines femmes sont usagères de soins psychiatriques, mais parce que le projet est construit pour susciter des partages d'affects, des changements moteurs et sensibles – à plusieurs reprises, d'ailleurs, sera évoqué le souci de n'être pas débordé, de contenir le projet à l'intérieur du cadre des compétences des médiatrices. Diversité culturelle et linguistique, enfin, puisque certaines participantes ne sont pas ou peu francophones, et que leur maîtrise des pratiques liées à l'écrit est très inégale. On peut donc voir un paradoxe dans la prescription du programme d'IMAGINE #1 – composer un groupe socialement mixte – et l'absence de recommandation ou d'incitation quant à la construction des contenus. Ainsi, une partie de l'utopie sociale contenue dans le projet est confiée aux savoir-faire des artistes, des médiatrices et des intervenantes – dont quelques unes seulement ont une longue expérience dans le champ des fragilités sociales ou motrices. Deux raisons peuvent expliquer cette confiance ; la première, sans aucun doute, vient du fait que la plupart des danseurs et chorégraphes, même sans revendiquer un travail participatif, pédagogique, ou « socialement engagé », ont néanmoins l'expérience de situations pédagogiques auprès de publics non experts. La deuxième raison, nous semble être la prégnance de la valeur du travail artistique en tant que tel : le contact avec l'art, sous forme d'œuvre, ou sous forme de pratique, a une valeur en soi. C'est en elle, en quelque sorte, qu'est contenue toute la puissance transformatrice attendue pour les publics qui la rencontrent. IMAGINE #1 s'inclut ainsi dans la pensée de la médiation majoritaire « de l'art par l'art », dans une forme d'essentialisation du travail de l'art qui nous semble paradoxale vis-à-vis de l'utopie sociale dessinée par le projet.

## **Autorités et pouvoirs d'agir**

Dès le début de cette étude, nous remarquons que la définition d'objectifs différenciés avait partie liée avec la définition de « groupes » différenciés au sein d'IMAGINE : participantes, artistes et intervenantes, structures partenaires, CN D ; dans la mise en œuvre, il est certain qu'un autre groupe s'est détaché : celui des médiatrices, à la fois individu.e.s impliquées personnellement dans le projet, avec les singularités de chacune et la diversité de leurs parcours antérieurs, et représentantes des « structures partenaires » durant le programme ; d'autres « individus » représentent les structures sans être présentes dans les ateliers (Johanne Poulet à l'Espace 1789, Nathalie Yokel à Tremblay, Fanny Delmas et Hélène Joly au CN D) ; moins visibles que les médiatrices, leur rôle n'en est pas moindre dans le dispositif. Ces diverses « fonctions » occupent des positions différentes vis à vis de la grande partition d'IMAGINE #1, fonctions qui varient encore selon la singularité de la structure, de l'artiste, du groupe, et de la médiatrice. Mais la partition prescrit aussi, pour une part importante, la capacité d'action de chacune sur le dispositif lui-même ; autrement dit, chaque fonction (participante, intervenante-chorégraphe, intervenante de l'après-midi, médiatrice, autres représentantes des structures partenaires, CN D) est associée aussi à une capacité relative d'intervenir sur le dispositif. Le CND est à la fois le concepteur et l'initiateur du projet ; il en est aussi le financeur, tant par les moyens financiers que par la mise à disposition de force de travail, en particulier sur la coordination de l'ensemble des sites, énorme tâche qui s'ajoute à l'animation d'IMAGINE sur le site du CN D lui-même. Le CN D dessine le cadre qui assigne des fonctions à chacune, dans une architecture plus « gigogne » qu'horizontale ; les structures ont une part de pouvoir d'action bien définie ; les chorégraphes également, à l'intérieur du cadre qui leur est destiné ; de même, pour les intervenantes de l'après midi - probablement celles qui ont le moins de capacité d'action sur ce cadre, ayant très peu de visibilité sur l'ensemble du projet et de temps de présence. Si les structures sont les premières « interprètes » du cadre conçu par le CN D, dans la façon de le mettre en œuvre localement, les médiatrices – comme leur nom l'indique — se situent comme à la bordure de ces différents cadres, en assurant le maintien et la cohérence, mais aussi les ajustements, les variations, et la circulation entre l'ensemble des actrices (CN D, chorégraphes, participantes, intervenantes de l'après-midi). Ainsi, bien plus que les chorégraphes, elles ont une sorte de double incarnation : à la fois représentantes de la structure, garantes des choix opérés quand aux orientations de l'IMAGINE « local », et individu.e.s, activant leur propre imaginaire et agissant, en quelque sorte, en leur propre nom. Ici, on observe d'importantes variations sur l'autorité que chaque médiatrice possède, ou se donne, sur le dispositif, tout comme varient les parcours de chacune et leurs « personnalités », mais aussi, leur

position dans la structure, leur ancienneté, et encore, le nombre de membres de la structure impliqués dans IMAGINE #1. Il y a ainsi un écart notable entre Émilie Hériteau, au Théâtre La Commune, qui porte l'ensemble du programme presque strictement seule, et les médiatrices des trois autres structures, qui sont accompagnées, soutenues, encadrées, par une équipe. Deux d'entre elles sont artistes (Émilie Hériteau, dramaturge et metteuse en scène, Claire Buisson, chorégraphe et chercheuse), une autre appartient au service des relations publiques (Anne Muffang, chargée des actions artistiques et des relations avec les publics), tandis que les deux autres participent à IMAGINE #1 au titre de leur service civique dans la structure. Claire Buisson, par ailleurs, en tant que membre de l'équipe pilote, bénéficie d'une « double autorité » en quelque sorte, puisqu'elle incarne deux cadres en même temps : celui du CN D pour l'ensemble d'IMAGINE, et celui de l'IMAGINE « local » pour le CN D en tant que structure. Cette diversité des positions des médiatrices au sein de chaque structure, et vis-à-vis du dispositif IMAGINE, amène la diversité de l'interprétation de leur fonction, allant de « simple » support et accompagnement, jusqu'à des propositions que nous qualifierons de plus « actoriales » agissant sur le dispositif lui-même durant les modules. Les quatre « binômes » chorégraphe-médiatrice prennent ainsi des formes également très différentes, d'une relation classique « artiste/soutien de médiation » jusqu'à une position de co-construction d'une partie des contenus.

Ainsi, le pouvoir d'agir sur le dispositif d'IMAGINE #1 est distribué d'une façon différenciée selon les fonctions, et cette distribution est largement prescrite par la partition générale d'IMAGINE, mais aussi par les cadres locaux conçus par les structures, et par la position de chaque médiatrice au sein de la structure. Les intervenantes de l'après-midi ont une très faible visibilité sur la globalité du projet ; leur périmètre d'action est circonscrit par le temps et le lieu de leur intervention. Pour les chorégraphes, il en va paradoxalement de même (leur intervention s'inscrit à l'intérieur du cadre prescrit par la partition générale), mais la très longue durée qui leur est impartie, et la diversification de leurs positions, prescrite par IMAGINE (intervenantes le matin, participantes l'après midi, co-constructrices dans les réunions de régulation), ainsi que le dialogue continu avec la médiatrice, leur permet de faire évoluer leur projet à l'intérieur du programme. La distribution des pouvoirs d'agir sur le dispositif lui-même varie donc à la fois selon des paramètres « locaux », et selon la partition générale ; le fait d'être membre des réunions de co-construction et de régulation est un paramètre crucial, qui inscrit une différence de statut entre les médiatrices et les autres professionnelles, mais qui exclut les participantes, ainsi que les intervenantes de l'après midi. L'enjeu « d'appropriation » par toutes est donc inégalement soutenu, d'autant que la participation à ces réunions est inégalement suivie (bien qu'elles y soient conviées, la plupart des chorégraphes en sont presque systématiquement absentes).

## Les valeurs inégales du temps ?

On le voit, le cadre général d'IMAGINE #1 distribue donc d'emblée des pouvoirs d'agir différenciés, liés à la structuration d'une partition de fonctions. Cette distribution différenciée, de plus, n'est pas seulement inscrite dans les fonctions de chacune. Elle est aussi (surtout ?) soutenue par une économie dont l'organisation est invisible tant dans la partition d'IMAGINE que dans les temps de discussion collectifs. Il nous semble impossible de penser les pouvoirs d'agir, et leur éventuelle égalité, au sein d'IMAGINE #1, sans penser aussi la structuration économique implicite du projet ; comme dans bien des mondes professionnels, et particulièrement celui du spectacle vivant, le projet repose sur des stabilités/précarités diverses et hautement complémentaires.

Pour les médiatrices, IMAGINE #1 fait partie de leur emploi à plein temps : il vient occuper du temps professionnel ; en tant que médiatrices, le projet est aussi au cœur de leur métier, de leur fonction au sein de la structure. Pourtant, on l'a dit, de multiples différences séparent leurs positions : deux sont en service civique tandis que les autres sont permanentes de leurs structures ; leur « affectation » au projet IMAGINE #1 se fait au sein d'autres distributions et répartitions des tâches propres à chaque structure (Claire Buisson, par exemple, a une mission « continue » de coordination du projet qui se superpose à l'emploi du temps des modules d'IMAGINE au CN D).

Pour les chorégraphes, IMAGINE constitue une mission, très conséquente en termes de temps, et leur participation à d'autres divers temps que leur propre atelier est rémunérée. On a donc du mal à comprendre leur faible participation aux temps de réunions intermédiaires, l'absence de certaines au dernier module, si l'on ne prend pas en compte le fait qu'IMAGINE #1 est forcément un projet rémunéré parmi d'autres de leurs vies d'artistes chorégraphes intermittentes, souvent très nomades et menant plusieurs projets simultanément. Le temps dédié ne dépend pas seulement du temps rémunéré par le programme, mais aussi, des priorités qu'elles doivent organiser entre IMAGINE et leurs autres projets.

Les intervenantes de l'après midi sont rémunérées « à la tâche », à la commande, sur la base d'une économie minimale qui inclut un temps de préparation et le temps de l'intervention, mais pas, contrairement au contrat des chorégraphes, de temps périphériques tels que la participation à des ateliers des autres participantes, le temps du déjeuner ou les réunions de régulation et co-construction.

On voit donc, parmi les diverses professionnelles participant au programme, une hiérarchisation des fonctions organisée par l'économie du programme. Cruciale pour le pouvoir d'agir sur le programme lui-même, la participation aux réunions collectives ne peut

pas réellement se faire équitablement : ces temps de prise de décision peuvent être perçus comme au centre du projet, en tout cas vitaux pour son déroulement, ou comme périphériques, en fonction de l'économie de chacune des professionnelles et de leurs statuts variés.

On pourrait donc parler de temporalités aux textures différentes, au sein d'IMAGINE #1, car aux durées variables pour chacune s'associe, en quelque sorte, un poids symbolique et économique différent. S'il existe des différences entre les professionnelles au sein d'IMAGINE #1, c'est un écart radical qui les sépare de la position des participantes. Du point de vue de l'économie du projet, celles-ci sont moins participantes que bénéficiaires : l'ensemble des fonds publics et des forces de travail mobilisées dans IMAGINE #1 sont légitimées par leur adresse aux participantes. On l'a dit, les quatre groupes sont formés de personnes aux statuts sociaux, économiques et professionnels très variés : retraitées, sans emploi, en recherche d'emploi, indépendantes, en formation, en arrêt de travail, etc. : autrement dit, une multiplicités de formes de « temps libre » qui permet de les réunir au sein du temps d'IMAGINE #1 ; un temps égal, donc, mais grevé de poids symboliques divers, et qui infiltrent l'intérieur d'IMAGINE. En effet, si la précarité économique et sociale des chorégraphes affectent leur participation à une part périphérique (à leurs yeux) du programme, les réunions de régulation, celle des participantes fait irruption à l'intérieur du programme, sous forme d'absences programmées, imprévues, exceptionnelles ou fréquentes à une partie des modules. Les multiples raisons à ces absences (problèmes de santé, charges familiales, imprévus divers, convocations administratives, vacances, priorités personnelles...) reflètent la diversité de la vie ordinaire, et plus encore celle des « vies précaires ».

### **Quelle économie d'une émancipation par l'art ? (conclusion)**

Ainsi, l'utopie sociale d'IMAGINE #1 comme suspension des temps et des assignations sociales ordinaires demeure poreuse au « dehors d'IMAGINE », et c'est sur cette porosité que nous nous arrêterons pour conclure. Elle nous semble tendue par un paradoxe : si ses enjeux sont tournés vers le pouvoir d'agir de toutes, participantes comme professionnelles, et vers une égalité délestée des assignations sociales et refondée sur un lien social scellé par les pratiques communes, cette utopie demeure aussi assujettie à une économie, des modes de production et une répartition des moyens et des temps qui restent tributaire des hiérarchies sociales et de l'inégalité des statuts et des économies au sein du programme. Cette inégalité des économies impose une dichotomie entre les diverses actrices d'IMAGINE qui n'est pas rendue visible par les textes d'intention, ni par le vocabulaire différencié (médiatrices, intervenantes, chorégraphes, participantes, structures partenaires, CN D), et moins encore par le désir de réunir toutes ces actrices en « participantes ». Cette dichotomie pourrait être nommée par les termes de « professionnelles » (avec la diversité de statut et d'économies que nous avons vue) et « amateurs » ; le cadre de la médiation nous inciterait à la nommer plutôt comme « professionnelles » et « publics » ; le cadre du travail social ferait de ce deuxième groupe celui des « bénéficiaires » ou des « usagères » du projet.

Cependant, si IMAGINE #1 est adressé à toutes, alors il nous semble que la figure du bénévolat est la plus pertinente. IMAGINE #1 serait alors un projet porté par des groupes de personnes dont certaines sont rémunérées, et d'autres, bénévoles. Cette perspective pourrait conduire à plusieurs prolongements : soit, une réflexion sur les modalités de l'échange qui font de la participation bénévole de certaines, un échange néanmoins équitable ; soit, une réflexion qui remettrait en question les hiérarchies économiques du projet et envisagerait un déplacement non plus des personnes vis-à-vis de leurs habitus professionnels et personnels, mais un déplacement des pouvoirs institutionnels et économiques, qui transformerait celles qui sont actuellement construites comme des « bénéficiaires », en réelles « participantes » du projet.

Avec cette réflexion sur les substrats économiques d'IMAGINE #1, nous risquons l'hypothèse que l'enjeu d'un tel dispositif est bien, finalement, celui de l'activation de pouvoirs d'agir, autrement nommés « émancipation ». Il ne s'agit pas pour autant de réduire la notion de pouvoirs d'agir à ses soubassements économiques, pas plus que ces dynamiques de pouvoirs d'agir ne se résument, au sein d'IMAGINE #1, à la seule capacité d'action ou d'auctorialité des différentes actrices sur le dispositif. Bien au contraire, la structure très encadrante de la partition générale se fait aussi l'abri, l'espace d'accueil, d'une micro-politique de la transformation par le sensible, le poétique et l'imaginaire, dont les propositions des chorégraphes ou des binômes chorégraphe-médiatrice sont la matrice d'expérimentation. Dans la section suivante de cette étude, c'est donc par un regard non plus sur les méta-structures d'IMAGINE #1, mais sur les détails des expériences qui s'y conduisent, que nous tenterons de rendre compte de la façon dont les diverses actrices, et plus particulièrement les participantes, ont habité la structure d'IMAGINE.



### III. Récits d'un parcours au sein d'IMAGINE : le premier module

#### Les récits de la recherche

Après une lecture d'IMAGINE comme structure, comme partition globale et comme réseau d'enjeux pré-déterminés par le projet institutionnel, nous proposons ici une série de récits écrits à la première personne cherchant à rendre compte d'une expérience singulière du dispositif et des pistes réflexives qu'elle seule permet d'ouvrir. Ces mini récits sont un essai de « quadri portrait » du premier module, composés par Violeta Salvatierra quelques semaines après sa finalisation, à partir de son parcours à travers les quatre sites. Ils adoptent le mode du récit et tentent moins un traitement homogène des quatre sites qu'une parole à la première personne, chargée d'impressions, nourrie autant des expériences et perspectives théoriques et politiques de chercheuse, que des affects et variations d'intensité que nous traversons, au fil de nos présences sur les sites, comme toutes les participantes.

Par ailleurs, ils sont aussi marqués par l'intermittence de notre présence, et les variations de celle-ci (observation participante, intervention, immersion partielle dans les temps de préparation et les réflexions de l'équipe de conception), intermittence qui produit, dans notre propre expérience, une impression de pointillés, et aussi de perceptions alternativement « directes », et rapportées, tant les ateliers d'IMAGINE sont aussi traversés de nombreux récits, échanges, bain de paroles et de gestes qui circulent dans les ateliers et en dehors de ceux-ci. Mais cette temporalité discontinue rend aussi plus facilement sensibles les accélérations, les transformations, les suspensions qui se jouent au sein de chaque groupe.

Ils sont aussi, grâce à cette forme narrative, des condensés des nombreuses questions et pistes d'analyse stimulées par l'ensemble du projet :

- La lecture par différenciation des sites les uns par rapport aux autres : « l'ordre » dans lequel Violeta les découvre affecte la façon dont elle les expérimente ; notamment les espaces, la composition des groupes, les modes d'intervention des artistes. Ainsi, il s'agit moins d'une comparaison méthodique (qui n'était aucunement dans nos intentions) que de l'expérience qui fait apparaître des différences, et qui aurait joué tout autrement si la chronologie des 4 modules avait été différente.
- La question du lieu et des espaces : comment chaque lieu, dans sa configuration et son histoire, infléchit quelque chose dans l'expérience du module lui-même.
- Les attentions « démocratiques » : comment s'organisent, parfois se défont, des relations de surplomb, ou au contraire de réciprocité, transversalité, etc., au sein des différents « milieux » formés par chaque site et entre les sites.
- La mise au travail des normes (de genre, de classe, de race, de corps, etc.).
- L'importance de la circulation des affects (ici « affects » renvoie aux dynamiques pré-personnelles, verbales et non verbales, il ne s'agit pas des « émotions » au sens commun mais plutôt de l'ensemble de ce qui se partage à travers l'échange et la relation). Elle est traitée comme un matériau à part entière, au même titre que les matériaux du mouvement, les paroles échangées, etc.
- Les contenus d'ateliers : composition, matériaux, analyse du geste, organisation des relations (inclusion, déhiérarchisation, etc.), qui sont ici livrés (souvent) à partir d'un vocabulaire synthétique issu des champs de l'analyse du mouvement et des somatiques.
- Les effets observés des pratiques.
- L'orientation du regard de la chercheuse, ses propres présupposés étayés par les cadres de référence qu'elle privilégie.

Ces diverses pistes d'analyse permettent d'interroger les formes d'émancipation par la danse au sein d'IMAGINE, depuis un regard cette fois-ci singulier, attentif aux micro-relations, et dès l'intérieur des pratiques. Des pratiques, on l'aura compris, qui ne se réduisent pas aux propositions des chorégraphes ou des intervenantes de l'après-midi, mais qui englobent également les temps informels du repas, des trajets, etc. Ces micro-récits rendent ainsi compte non seulement du point de vue de chercheuse participante mais aussi celui d'une des intervenantes du dispositif, sur le site du Théâtre La Commune. Ils donnent accès aussi à travers son regard, au point de vue de certaines participantes et actrices du projet, à leurs appropriations et interprétations de la partition proposée, et donc à la manière dont le pouvoir d'agir de chacune et des divers collectifs vient questionner le dispositif, y prendre appui, le réinventer.

## Au Théâtre Louis Aragon

*IMAGINE est porté au TLA par Nathalie Yokel (directrice de projets artistiques et du développement, responsable danse et cirque, présente aux réunions de co-construction, peu présente pendant le déroulement des modules), Anne Muffang (présente au déroulement d'IMAGINE, mais pas sur la totalité des temps des modules) et Emilie Desilvestri (en service civique, présente sur la quasi totalité du projet et sur une des réunions de co-construction). La chorégraphe invitée est Raphaëlle Delaunay, artiste en résidence, qui travaille au cours de ce premier module à partir de la pièce Kontakthof de Pina Bausch (créée en 1978 avec la troupe Tanztheater Wuppertal), dont elle a été elle-même interprète à la fin des années 1990 et qui a été remontée plus tard avec un groupe de seniors (Kontakthof pour dames et messieurs de plus de soixante-cinq ans, en 2000) puis un groupe d'adolescent.e.s entre quatorze et dix-huit ans, en 2008. Nathalie Hervé, danseuse et praticienne Feldenkrais y intervient sur deux après-midi avec des leçons Feldenkrais. Fanny Delmas, responsable du pôle EAC et co-conceptrice d'IMAGINE au CN D, est présente comme participante lors de cette première journée du module. D'autres professionnelles interviennent dans ce module, mais n'apparaissent pas dans ce récit, qui ne rend compte que des trois journées auxquelles Violeta Salvatierra participe.*

C'est au Théâtre Louis Aragon que le premier module d'IMAGINE s'inaugure pour moi. Je participe au premier jour, puis à deux autres encore, le vendredi de la première semaine et le dernier jeudi, deux semaines plus tard. A travers ces trois journées relativement espacées pour moi, l'évolution du groupe, des relations qui s'y tissent et des choix qui semblent privilégiés dans les pratiques, m'apparaissent avec un certain relief.

Le premier jour, c'est donc une première pour moi comme pour les participantes qui arrivent, pour Fanny qui a pu s'y déplacer, pour Raphaëlle et pour l'équipe du Théâtre. Je rencontre d'abord Emilie, dont je découvrirai au fur et à mesure le rôle dans le projet, sa présence quasi permanente aux pratiques. Avec Anne, elles nous accueillent dans le hall d'entrée avec du café, du thé, et une attention bienveillante. Nous ne sommes pas nombreuses au tout début (et le groupe restera en fait petit, entre six et huit participantes, les jours où je suis présente) ; les contacts prennent un peu de temps à se faire entre certaines.

Le premier atelier commence au studio en sous-sol, où un grand miroir recouvre l'un des murs – il restera découvert et deviendra souvent un outil pour les pratiques proposées. Raphaëlle invite d'abord à un jeu consistant à se lancer et à réceptionner une balle de tennis en disant son prénom, puis celui de la personne à qui on la lance. Le geste de lancer/réceptionner est aisé pour certaines, mais pas pour toutes ; on en rigole. Le fait de mémoriser les prénoms en même temps n'est pas facile non plus. On fait quelques tours de prénoms sans la balle, puis on reprend le lancer, et cela semble plus fluide.

Le thème des « présentations » (mot utilisé par Raphaëlle) revient sur plusieurs propositions dans la matinée. Dans la suite du jeu précédent, on le retrouve dans une exploration autour d'un regard frontal, où chacune parcourt lentement de l'intérieur le cercle des participantes, les regardant dans les yeux une par une, en silence. Raphaëlle fait une démonstration d'abord, tout en évoluant les dimensions à explorer dans l'expérience, et notamment l'aspect émotionnel (« des larmes ou des rires peuvent venir ») ; il s'agit aussi de prêter attention à la distance à laquelle on se place en relation à la personne qu'on regarde (elle précise que trop de proximité peut être dérangeant) et d'observer si ce qui oriente mon regard ce sont les contours de la personne dans l'espace qui l'entoure, ou la personne isolée, son visage. Cette manière de rencontrer l'autre, mais aussi soi-même, par le visuel, reviendra régulièrement durant le module. Le regard, bien plus présent que le toucher, est mobilisé sous différents angles au cours des ateliers : avec ou sans le support du miroir ; à deux et sous le regard de Raphaëlle et de tout le groupe... Il est peut-être aussi d'autant plus présent que nous pratiquons presque toujours en grand groupe, avec des passages une par une ou binôme après binôme, dont le reste des participantes est témoin.

C'est après ces « tours de regards » où je regarde tout en étant regardée par toutes les autres, que le cercle se resserre et qu'on se donne les mains. S'en suivent une série de pratiques, autrement exigeantes pour certaines d'entre nous, mettant en jeu la négociation des appuis dans des déséquilibres légers et des chutes partielles : en groupe, puis par binômes, on se réceptionne et on se repousse des mains, à l'aide du mur. La précarité relative des plus âgées face à ces défis techniques devient plus évidente lors de la dernière proposition de Raphaëlle, qui s'étend sur une certaine durée : il s'agit d'aller vers l'une des participantes, d'abord assise sur le sol, et de l'inviter par la main à se relever, marcher et à se rallonger ensuite au sol tout en gardant un rapport de poids/contrepois (par la prise des mains). Cette première proposition se modifie ensuite, à la recherche d'une adaptation accessible pour chacune, jusqu'à une relative simplification, remplaçant le sol par une chaise. Raphaëlle prend le temps de faire cette recherche avec nous, en nous invitant (moi y comprise) à y contribuer. Si la notion de poids-contrepois se clarifie un peu pour certaines au bout d'un moment, pour d'autres la question reste irrésolue. Raphaëlle prend soin de valoriser entre autres, les explorations de N et D, qui se délivrent cette contrainte et inventent une manière de colorer le geste avec les moyens qui leur sont disponibles.

Cette dimension de la pratique, abordant spécifiquement des jeux gravitaires et d'interaction pondérale relativement exigeants, ne sera presque plus présente lors des ateliers suivants auxquels j'assiste. En revanche, d'autres enjeux gestuels et expressifs, en lien avec l'oeuvre de Pina Bausch sur laquelle Raphaëlle s'appuie (Kontakthof), sont proposées aussi dès de cette première matinée, et continueront d'être travaillés par la suite. D'une part, la proposition de « se mettre dans une position inconfortable » et d'en parler, face à Raphaëlle et au groupe, amène à explorer une parole théâtrale, avec plus ou moins d'humour, et une adresse à un public imaginaire, qu'on reprendra plus tard à travers d'autres « mises en situation ». D'autre part, la transmission de la première séquence de Kontakthof, dansée par Raphaëlle devant le miroir avec l'appui de la musique, sera également suivie d'autres courtes séquences à apprendre et à danser en groupe. Elle met en jeu, cette fois-ci, la mémorisation du geste par imprégnation et le rapport à la musicalité - ce qui n'est pas sans difficulté pour certaines, comme H, qui a du mal à repérer le tempo dans un premier temps et pour qui Raphaëlle propose des explorations du rythme en battant des mains ou en marchant. Elle engage aussi à une nécessaire plasticité des attitudes : c'est la « détermination » avec laquelle on marche vers le miroir/public (il s'agit là aussi, elle le rappelle, des « présentations de soi ») qui importe, plus que la précision cinétique des gestes à enchaîner. La pièce à ce moment là sert de prétexte à travailler un enjeu de fond sur lequel Raphaëlle reviendra à plusieurs reprises : travailler à une attitude et un regard sur soi plus valorisants, et susceptibles de soutenir un certain pouvoir d'agir.

Lors de l'atelier Feldenkrais de Nathalie Hervé, le premier après-midi, d'autres voies d'accès à un plus grand potentiel d'action sont proposées. Après sa présentation de la méthode, avec des conseils explicites sur la manière de prendre la séance (d'abord en fonction de soi et avec la liberté de prendre des pauses ou de ne pas faire, à tout moment), l'atelier se déroule dans cette configuration, récurrente dans la pratique de Prise de Conscience par le Mouvement, où l'on est conduite à réduire l'activité anti-gravitaire en profitant du support du sol sur une large surface du corps. En ayant fait un premier « scanning » pendant la marche au préalable, Nathalie nous invite à engager une attention sensible et non jugeante dans l'observation des contacts avec le sol au repos, puis dans la mise en mouvement douce et lente de la région du bassin et de la tête, à partir d'une partition assez simple. Pour cette proposition, D accepte de se faire accompagner par Nathalie et par moi-même dans une descente vers la position allongée sur le dos au sol, qu'elle n'avait pas expérimentée depuis des années, et dont elle se relève émerveillée.

Les retours à la fin de cette première journée sont déjà chargés d'émotion : T parle d'une expérience d'ouverture et de « purification » (« tout s'est ouvert... tout est lumineux ») ; E évoque une douleur qui est partie pendant l'atelier avec Nathalie ; D dit qu'elle « ne pensait pas aller aussi loin », « depuis ce matin, je ne pensais pas que je pourrais en faire autant » ; et H dit s'être rendue compte que « mon corps, je l'ai trahi, je l'ai délaissé. Et il me le rappelle en faisant mal, ici ou là. Il demande à ce qu'on prenne soin de lui.. de moi ».

Les ateliers de Raphaëlle, par la suite, continuent d'explorer des « prétextes » au mouvement et à l'adresse à l'autre, tout en recherchant des situations plus accessibles pour la majorité. En position assise sur une chaise, « dessiner ou écrire dans l'espace » avec différentes parties du corps, semble faciliter l'inventivité kinesthésique chez chacune, peut-être par la focalisation sur la trajectoire spatiale, l'objet à tracer ; la proposition occupera une bonne partie de l'atelier et j'ai l'impression aussi, sur le dernier atelier, que quelque chose de la logique du travail sur les coordinations propre à la méthode Feldenkrais circule dans la manière de guider de Raphaëlle au sein de ces temps de mobilisation sur la chaise (une certaine grammaire de stratégies de dissociation, puis re-intégration des parties du corps dans un même geste global).

D'autres « scènes » inspirées de Kontakthof enrichissent la matière des ateliers, sur des modes d'improvisation plutôt théâtrale (scène de jouer à « se faire mal avec élégance » ; traversée du studio avec un « regard aguicheur » en direction du groupe), ou avec des dispositifs de composition collective (pour une petite chorégraphie de « gestes de séduction », apportés par les participantes, à réaliser tout en marchant en cercle). Les gestes du métier ou les gestes répétés et familiers de chacune, sont aussi sollicités dans une improvisation.

Globalement, je perçois petit à petit plus de confiance et de proximité entre les participantes et avec Raphaëlle. Pendant un temps d'auto-massage des pieds dans l'atelier, A prend l'initiative d'aller masser le pied de Raphaëlle et partage ainsi son savoir-faire avec le groupe ; d'autres aussi, comme T qui apporte des idées de lettres à dessiner avec la cage thoracique, alimentent spontanément une dimension coopérative dans la construction de l'atelier. Cela est palpable également pendant les temps de déjeuner, où les thèmes de discussion deviennent peu à peu plus intimes, y compris dans les discussions avec Raphaëlle, qui s'assoit près d'elles et s'intéresse à leur histoires (comment chacune a vécu la transition vers la retraite ou ce qu'elles faisaient comme métier, par exemple). Mes propres échanges avec chacune se font dans cette ambiance de confiance grandissante, et j'ai ainsi des retours de certaines participantes sur ce qu'elles apprécient des pratiques, mais aussi ce qui leur a semblé plus éloigné d'elles.

La dernière semaine, une certaine fatigue marque l'ambiance. Beaucoup sont malades, dont Raphaëlle, qui vient tout de même ce dernier jeudi où je suis présente. Mon parcours avec elles s'achève avec la visite au Musée de l'Homme de l'exposition « Nous et les autres », sur l'initiative de Raphaëlle. C'est l'occasion d'échanges informels avec certaines, dont une nouvelle participante qui ne maîtrise pas la langue française, et avec qui nous faisons une bonne partie de la visite, dans un petit groupe spontané à trois

avec E. Une parole du vécu de femmes racisées dans le groupe trouve un espace à ce moment-là. E me dit au début de l'expo : « On ne choisit pas la couleur avec laquelle on naît. Ça nous tombe dessus ». Elle me parle ensuite des implications racistes de la théorie de Darwin qui, créant un lien évolutif avec le singe, placerait le/la noir\_e, plus proche du singe, en dessous du/de la blanc.he évolué.e ; pour elle, la figure de dieu dans la théorie créationniste abolit l'idéologie raciste, plaçant les noir.es et les blanc.hes à égalité. La confrontation aux images sur l'histoire de l'esclavagisme soulève aussi des discussions entre nous sur la liberté relative des noir.es aujourd'hui en France, en comparaison avec ce contexte : « Nous, au moins, on a la chance d'être libres » ; mais aussi, « ce sera toujours compliqué. Il y aura toujours un groupe de gens qui ne voudront pas de nous, qui voudront rester à part ».

Nous nous dispersons assez rapidement à la fin de l'exposition. J'aurai des échos par la suite du temps de « bilan », riche, du lendemain, auquel je n'ai pas la possibilité de participer.

## À La Commune – Centre dramatique national d'Auverilliers

*IMAGINE est porté par Émilie Hériteau, dramaturge à La Commune et co-porteuse du projet L'École des Actes, initié en 2016 par l'équipe du théâtre dans le but de rassembler de participant.e.s de diverses âges et origines sociales à Auverilliers (y compris des réfugié.e.s primo-arrivant.e.s dans le territoire), et de créer un espace de pensée collective, à partir de la « vie réelles » de gens, dont le théâtre pourrait se nourrir. Émilie est présente sur la totalité du temps du module. Elle a invité Nadia Beugré, chorégraphe, pour travailler sur sa pièce Legacy (2015), qui convoque et ré-active une histoire des luttes de femmes en Afrique. Violeta Salvatierra intervient avec des ateliers somatiques autour du toucher sur deux après-midi. Claire Buisson intervient aussi sur deux après-midi et est présente le dernier après-midi de « bilan ». Le groupe est composé alors par une majorité de femmes d'origine sub-saharienne, immigrées de première génération, séparées de leurs familles, en attente de papiers, hébergées dans des logements provisoires. La visite à l'exposition « Women House, La maison selon elles », sous le commissariat de Camille Morineau, directrice des expositions et de collections de la Monnaie de Paris, a lieu pendant la deuxième semaine du module, ainsi que d'autres interventions qui ne sont pas toutes détaillées dans ce récit nécessairement partiel (Claude Sorin et le dispositif d'écoute « La danse par oui-dire », Françoise Bonardel avec une conférence sur le thème « Le souci de soi »).*

Ce n'est que le deuxième jour du module, mais en les voyant interagir, j'ai l'impression qu'il s'est déjà passé plus d'une semaine. Je les rencontre en tant que groupe, quelque chose d'un collectif qui m'accueille et me donne du temps pour y trouver une place. Mais, plutôt que de la trouver, j'ai surtout le temps d'éprouver mon rapport à une place qui restera fluctuante, complexe, riche. Elle le sera d'autant plus que dès l'après-midi de cette première journée je conduis moi-même un atelier, après avoir participé à celui de Nadia, le matin.

L'atelier de Nadia commence avec le son d'une musique festive et les bras de Q s'ouvrant à moi, m'invitant à danser en duo, en même temps que les autres. La musique, l'espace du studio, les participantes qui dansent, qui habitent l'espace, l'emplissant de leur désir d'y être. Nadia est là mais l'atelier semble avoir été initié par le groupe, l'espace, plutôt que par la chorégraphe qui serait censée « l'organiser ». J'observe chez elle, dès ce début, une manière singulière et souvent imprévisible, de moduler sa présence en résonance avec le groupe. Un panel large et irrégulier de modalités d'intensités, d'écoute et d'intentionnalités qui vont jusqu'à produire des formes de retrait apparent, pour mieux travailler en silence et prendre le temps de se laisser affecter avant de prévoir la suite. Elle « donne » l'espace, d'abord, et elle le prend aussi, comme les autres, avec elles.

Avant ce premier atelier avec Nadia, dans l'espace contigu, on a déjà passé un long moment autour de la table. Le regard, la parole ont bien circulé, défait des barrières. Le thème des violences conjugales, du viol dans le mariage en particulier est évoqué, et les plus anciennes et les plus jeunes échangent sur leurs expériences. Nadia a longuement parlé de danse et de révolte, de génocides en Afrique, de la puissance de femmes et de leurs gestes de protestation dans l'histoire. Une histoire méconnue, aussi pour ce groupe de participantes, dont la grande majorité a des origines africaines, et dont certaines ont déjà des liens avec l'École des Actes. La voix de Nadia devient facilement fleuve, le silence se fait tout autour, l'enveloppant, rassemblant le groupe. Il y aura souvent des moments comme celui-là. Dans la première semaine, les conversations en groupe, spontanées, profondes, prennent beaucoup de place et provoquent des déplacements vis-à-vis du programme, des horaires prévus. Les rapports au temps se transforment au gré d'un désir d'échange qui crée des accélérations à des moments imprévus. Ces mêmes rapports construisent le groupe en créant les conditions de sa liberté (ou du moins, l'occasion de les interroger), comme de sa responsabilité face à l'objet qui le rassemble. Quelque chose d'assez organique dans ces dérives, où Nadia semble parfois se laisser aussi porter, peut-être s'égarer par moments. Au milieu de ces flux, Émilie écoute aussi, mais n'hésite pas à lancer des rappels, des invitations, canalise la réflexion ou relance l'énergie, délimite les espaces-temps tout en mesurant la nécessité d'errements, de détours et d'incomplétudes. Depuis sa place pleinement investie dans ses multiples facettes, elle soigne, soutient, facilite les chemins (géographiques, linguistiques, transculturels), ceux qu'elle connaît et ceux qu'elle est elle-même en train de découvrir. Elle fait confiance aussi aux forces du groupe, à sa capacité d'« autogestion » ; elle rend possible, sans « assister ». Et elle se laisse porter aussi par moments, joyeusement, notamment dans les temps de « pratiques » kinesthésiques. Comme celle de Nadia, sa place m'apparaît dès le départ mouvante et riche. Mais à la différence de la chorégraphe, Émilie prend peut-être plus aisément la fonction de celle qui tranche, qui recadre, qui relance l'activité, qui raccroche au programme.

Les pratiques qu'on traverse sont assez hétérogènes, mais quelque chose dans ce groupe semble assurer une continuité de sens, de présence à ce qui est proposé, à commencer par le fait de prendre part à un espace-temps partagé sur une durée inédite pour chacune. Dans les ateliers de Nadia, la musique (souvent de diverses cultures musicales africaines, afro-caribéennes actuelles) est très présente et crée du commun de manière assez immédiate. Elle n'est pas la seule à en proposer (M n'hésite pas à brancher son téléphone sur le système d'amplification, à différents moments de la journée) et ce qu'elle propose appartient déjà aux participantes, bien souvent. Les gestes en cercle, en contact ou pas, et les temps où l'on bouge ensemble (souvent aussi en

reculant et en avançant sur ce cercle qu'Emilie appellera « pompe » et qui semble en effet explorer ainsi sa cohésion, son élasticité) sont récurrents dans la pratique et contribuent à consolider, à mon sens, la puissance singulière du groupe. Le « guidage » se fait principalement par imprégnation, et le verbal s'associe au kinesthésique pour ajouter de l'imaginaire aux qualités de présence, plus que pour décrire la manière de faire en termes cinétiques. On suit Nadia à travers des explorations où l'on sent qu'elle se laisse porter elle-même par quelque chose de moins volontaire que ce que les exercices de « gym », comme les appelle O, par lesquels on passe souvent en début d'atelier, pourraient laisser croire. « Il faut être des femmes fortes », l'entend-on dire, et l'invitation à dépasser ses limites par la voie du « renforcement musculaire » et de la résistance à la douleur ou à la fatigue, serait l'une des expressions de cela ; mais au fond, peut-être pas la plus importante. La « force » qu'elle semble vouloir transmettre, ou qu'elle devine présente déjà chez ces « femmes », viendraient peut-être surtout d'un état de porosité et de disponibilité à ce qui advient dans une spatialité/subjectivité collective en train d'émerger. Elle émane de la singularité d'un imaginaire kinesthésique dans lequel elle nous invite à plonger en acceptant un certain degré d'indétermination, de recherche dans le présent de la transmission même, des contours en train de se tracer ou de se défaire en même temps qu'ils sont donnés à parcourir. Ça oscille souvent, ça se contredit. Entre la droite et la gauche, entre le temps fort le temps faible des séquences qui échouent à se « caler » sur le tempo et mettent à mal l'idée classique d'unisson ; entre les moments où l'énergie baisse et où elle est prête à la laisser suivre son cours, quitte à laisser tomber sa proposition, et ceux où c'est l'une des participantes qui la relance, inaugurant en quelques secondes comme « un cercle de battle »... qui se dissoudra de lui-même, aussi. Mais aussi, tous ces moments où Nadia s'accroche à sa proposition, insiste, nous rassemble autour de celle-ci : autour de sa croyance dans l'imaginaire qu'elle défend à cet instant là. L'intensité de l'« adresse » dans un regard, dans le moindre geste, importe plus que la précision du trajet ou de la spatialisation d'un geste à « imiter ». Si on marque des places au sol, on joue à s'y déplacer dans une temporalité commune, il y a toujours quelqu'une, souvent O, qui arrive trop tard : que faire de ce décalage qui se répète et qui enjoint à ce qu'on trouve une autre forme de commun, temporel, spatial, gestuel ? Nadia rigole, parle à O avec des mots tendres, ne s'énerve pas. Peu à peu, on va vers cette course qui se déplace peu, mais qui nous relie dans une proximité physique, dans une durée, et un certain imaginaire de luttes comme espace de subjectivation... des « femmes ».

Avant cela, avant l'entrée dans la course, nous avons regardé Legacy ensemble, questionné, discuté ses enjeux, ses partis pris esthétiques et politiques, à nouveau très ouvertement. Les participantes n'hésitent pas à exprimer leurs valeurs, leurs émotions et leur désir de comprendre ce qui les bouscule. Nadia s'intéresse à leurs perceptions, leur parle du sens de cette course aujourd'hui, le sens d'un engagement. Elle dialogue avec le même respect dont elles font preuve, malgré leurs positions hétérogènes, et évoque un processus qui s'ouvre pour elles : « Je demande, est-ce que vous êtes capables de le faire ? Il ne s'agit pas de répondre maintenant ».

Nous avons aussi fait deux ateliers somatiques cette première semaine, où je les ai invitées à marcher à l'écoute des dynamiques gravitaires qui les traversent. Un travail sur la proprioception articulé ensuite à une écoute intéroceptive, comme fils d'exploration dans la relation à soi, à l'espace environnant et à l'autre. J'ai ainsi proposé des moments de recherche individuelle au sol, en les guidant par la voix, avec l'auto-toucher comme outil d'exploration et de petits mouvements impliquant des mouvements fins de la colonne et des trois grandes masses du corps (bassin, cage thoracique, tête). Des moments de marche en groupe, alternant yeux fermés et ouverts, déplacement et immobilité, pour éveiller l'attention aux jeux intersensoriels dans la perception de soi et des autres comme inter-territorialités mouvantes. Des moments de toucher et de résonance pneumatique à deux, debout, toujours avec la gravité comme champ d'exploration et de rencontre, et la mise en jeu des différentiels haut-bas et devant-derrrière, notamment. Cette manière de bouger est très nouvelle pour la majorité d'entre elles, disent-elles à la fin. N et Q parlent des douleurs souffertes au quotidien, et du bienfait de ces pratiques. N évoque aussi avec émerveillement l'expérience de s'apercevoir des moments où l'on respire ensemble, à deux, lorsqu'on écoute avec le toucher.

Ma deuxième intervention entendait prolonger et approfondir d'une autre façon ces mêmes thèmes, avec plus de temps en binôme, et le support du sol pour celle qui est touchée, cette fois allongée sur le dos. Les consignes, j'en donne beaucoup, assez précises et avec une idée de progression ; j'improvise peu, en général. Mais je rappelle souvent les principes sur lesquels je les invite à vivre ces temps : l'écoute de soi, de son confort et de celui de l'autre, la liberté d'adapter, de ralentir, d'arrêter, de changer ce que je propose de faire à tout moment. Dans la partie de toucher en binôme au sol, cette deuxième fois, je propose intentionnellement un toucher très attentif mais très minimal en terme d'amplitude de mobilisation : faire sentir l'enveloppe, puis le poids d'une partie du corps (le lâcher, pour celle qui est touchée) nécessite souvent du temps. Mais à l'intérieur de ce cadre minimal, je les invite à remplir de ce que leur imagination, leurs envies et celles de la partenaire pourraient appeler dans l'instant (« faites surtout en fonction de vous et de votre partenaire, qui peut parler à tout moment aussi »). Je vois ainsi certaines utiliser des modalités de toucher plus proches du massage par moments, du frotter, pétrir... Ce sont leurs expertises du toucher qui sont également à l'œuvre.

La deuxième semaine, les discussions continuent et s'enrichissent de la visite à l'exposition Woman House, qui aura un fort impact chez certaines, puis d'autres temps de pratique avec Claire, et de rencontre avec Françoise Bonardel et Claude Sorin, dont j'entends quelques échos. L'atelier de Nadia se poursuit avec de plus en plus de temps consacré à la reprise de la course en groupe dans Legacy, et des « échauffements » matinaux qui semblent, dans l'ensemble, de moins en moins exigeants du côté

gymnique et de plus en plus tournés vers un travail du sensible. Le dernier jour du module est particulièrement intense. Pour la première fois, l'une d'entre nous fait deux crises d'épilepsie qui marquent fortement l'ambiance. La première a lieu le matin, quelque minutes après son arrivée. Elle dure une bonne demie heure pendant laquelle elle perd son sourire permanent, et ne nous reconnaît plus. Nadia, assise à ses côtés, ne cesse de lui parler, la toucher chaleureusement. Les autres, arrivant au fur et à mesure, se montrent toutes inquiètes, lui parlent, restent attentives. L'atelier démarre après cela dans une atmosphère encore plus flottante que d'habitude. Lorsqu'on arrive à la course, à peine quelques minutes engagées dans celle-ci, O s'effondre à nouveau. Ce n'est pas une chute soudaine, mais une lente perte de tonus, surtout du haut du corps. On l'accompagne vers un matelas au sol, chacune prend soin d'elle à sa manière et toutes semblent affectées. En descendant pour s'allonger sur le matelas, O enlève ses t-shirts, reste torse nu. Le geste de Legacy, que Nadia n'a pas demandé explicitement mais qu'elle attend, ce geste qu'elle associe à un engagement dans le collectif, dans la lutte et l'alliance entre « femmes », arrive là, de manière si inattendue et paradoxale. Ce qu'il met à nu c'est la vulnérabilité de l'une d'entre nous. Il permet aussi, associé ainsi à un effondrement, plutôt qu'à un corps qui résiste et éprouve ses forces, une autre forme d'alliance et d'engagement du groupe. Cette forme-là se construit dans l'expérience collective de la vulnérabilité, qui a son tour engendre des forces : celles du soin qu'un collectif peut y porter.

Émilie avait demandé aux participantes de préparer un retour sous forme de mots, de gestes ou de chansons pour le dernier après-midi du module. Ces retours s'avèrent extrêmement généreux, avec des chansons adressées au groupe, à Nadia, des textes écrits et des dessins (O), des petites danses improvisées, des traces de gestes traversés au cours des deux semaines, et des paroles chargées d'émotion, évoquant les souvenirs des pratiques, des rencontres, des expériences de soin, des expériences de vie en collectif, des découvertes des possibles libérateurs, de la résurgence des vécus corporels oubliés, de la gratitude, de la créativité, de la bienveillance, de la chaleur... À ces « dons » spontanés de la part de chacune dans le groupe, y compris Émilie, Nadia répond avec une danse (extrait de *Quartiers libres*, 2012) où le geste d'introduire un énorme sac poubelle dans la bouche impacte certaines. Elle livre aussi un fragment de récit de son histoire familiale, autour de sa naissance, de son enfance en Côte d'Ivoire, et des traces de ce passé dans le présent. Ce moment de confiance répond à tant d'autres, où les participantes se sont livrées au cours des deux semaines ; une implication réciproque qui s'est manifestée tout le long, et avec une intensité singulière dans ce moment de fin de module.

## À l'Espace 1789

*À l'Espace 1789, c'est Johanne Poulet, responsable de la communication et des relations publiques, qui porte le projet avec Alice Mançon, en service civique dans la structure. Cette dernière est entièrement en charge du projet et est présente sur le temps des modules, tandis que Johanne est présente dans des moments ponctuels, comme le dernier après-midi de « bilan » de fin de module. La chorégraphe invitée est Johanna Faye, artiste en résidence. Corinne Labyllle, socio-esthéticienne, intervient un après-midi sur ce module avec des soins esthétiques du visage. Doria Belanger, danseuse et vidéaste, expose son projet « Donnez-moi une minute » à l'Espace 1789 pendant IMAGINE, et réalise une série de portraits vidéo avec certaines participantes, suite à ce premier module. Sarah Chaumette, rencontrée par hasard à la médiathèque de Pantin, est comédienne et performeuse. D'autres intervenantes non mentionnées participent à ce module, sur des moments où Violeta Salvatierra n'était pas présente (Milena Gilbert, danseuse et praticienne de Body-Mind Centering, méthode d'éducation somatique fondée par Bonnie Bainbridge Cohen, Claire Buisson, avec un atelier du regard, et Mélanie Limouse, diététicienne).*

Les participantes sont nombreuses, une vingtaine, et d'origines, d'âges et de classes diverses. Certaines se connaissent, d'autres sont déjà familières de l'espace 1789. Cela se laisse sentir dans un certain confort, une belle qualité d'ouverture et d'échange entre elles qui est très présente dès mon arrivée, le deuxième jour du module. L'espace du studio au vieux conservatoire municipal, où les ateliers du matin ont lieu, est grand et lumineux ; Alice, dont la présence bienveillante et attentive m'apparaît à la fois très active et discrète, respectueuse des participantes, m'y conduit depuis l'Espace 1789.

Après un temps de retrouvailles et de discussions animées par petits groupes, l'atelier de Johanna démarre par un cercle de parole qui rassemble les participantes, et qu'elle anime, en les invitant d'abord à partager leur humeur du jour, tout en se massant. Les prises de parole abondent alors et témoignent d'un enthousiasme généralisé, d'une grande joie à faire partie du projet. Le thème de la qualité du groupe, de sa capacité d'accueil et de réjouissance face à l'opportunité de se rencontrer et d'échanger, revient souvent. Il y a aussi le thème de la famille, d'un sentiment de se retrouver en famille, qui est évoqué par certaines – dont E, qui me raconte plus tard qu'elle est séparée de ses enfants qui sont restés en Côte d'Ivoire. Le thème de la « condition féminine », est évoqué par une des femmes « retraitées » qui parle de l'intérêt de ce projet pour se rappeler « qu'on est des femmes, et pas seulement des épouses et des mères ». Peu de paroles divergentes ; un ton peut-être plus sobre chez R, qui sourit moins facilement que les autres, mais est très présente. Le témoignage de certaines, dont S, plus âgée : « Hier, j'ai trop fait, ça m'a cassée... ». À ces paroles, qu'elle écoute tout en bougeant, Johanna répond avec l'expression de sa gratitude. Elle parle de l'exemple que ces participantes sont pour elle et de l'envie de grandir qu'elles lui donnent : « À vous écouter, je vois qu'on peut rester en questionnement tout au long de la vie, que ça ne s'arrête pas.. et ça me donne envie de grandir ». Elle répond plus particulièrement à S sur l'aspect positif d'être allée « trop loin », pour justement découvrir ses limites, les faire bouger, et apprendre à s'écouter.

À un moment, I, à ma gauche, me pousse à parler aussi. J'ai l'impression qu'elle me prend pour une participante comme les autres, et qu'elle cherche à m'accueillir, m'introduire dans le groupe. Comme Alice est occupée à ce moment-là au téléphone avec celles qui arrivent en retard, je n'ai pas encore été présentée « officiellement » et profite de ce moment pour le faire moi-même et aborder mon rôle de chercheuse dans ce projet.

L'atelier commence avec l'annonce de Johanna à propos de l'intensité de l'atelier, qui est censée augmenter chaque jour : « Hier ce n'était que le niveau zéro ! ». En effet, l'exigence tonique globale de l'atelier est assez élevée, et la dépense à laquelle elle encourage semble vécue avec engouement, malgré le défi manifeste pour certaines. Johanna guide par la voix tout en dansant parmi nous, dans un espace de circulation habité par tout le groupe. Cela commence par des marches, puis des explorations de la mobilité des différentes régions du corps, sur place puis en nous déplaçant. Dans la marche déjà, Johanna donne une certaine couleur à la qualité de présence à laquelle elle nous invite ; plus on monte dans le niveau de vitesse/intensité, plus il s'agit d'habiter une certaine « tension » : « on n'est pas nonchalante ». Le jeu sur les variations de vitesses s'appuie sur une échelle de 0 à 10, sur laquelle on monte et on descend, en commençant par 5. Dans la mobilisation des parties du corps qui deviennent ensuite motrices du déplacement, les unes après les autres, Johanna danse elle-même avec une amplitude du geste, une vitesse et une dynamique importantes. Elle propose des images diversifiées, en nommant les régions anatomiques engagées, les directions possibles de mouvement pour chacune, et en y introduisant par moments des imaginaires de textures. La pause a lieu après la dernière montée en vitesse/intensité, qui se finit par un arrêt (re-descente à zéro), où l'on écoute les échos de cette montée du tonus dans une verticale immobile.

Pendant la deuxième partie de l'atelier, Johanna propose une exploration de la kinesphère dans laquelle elle inclut l'auto-toucher, à travers l'exploration de qualités et des rythmes divers : froter, balayer, tapoter, fulgurance ou glissade lente... Cette première exploration individuelle s'ouvre ensuite sur un travail à deux, à partir de l'outil du miroir/imitation comme transition vers le toucher. Dans le toucher à deux, une personne est touchée, immobile les yeux fermées pendant que l'autre est active. Des mains, on

passé à d'autres parties du corps, et vers la fin les duos s'ouvrent à la totalité du groupe, dans un temps de circulation collective joyeuse où les jeux de distances intercorporelles intègrent le contact au fur et à mesure qu'on circule et qu'on rencontre de nouvelles partenaires.

J'ai l'impression, en le vivant de l'intérieur, d'une grande disponibilité à ces échanges à deux et en groupe, de la part des participantes ; une créativité aussi dans la manière de s'approprier les consignes, en allant pour certaines jusqu'à explorer des portées partielles, et toujours dans une humeur lumineuse. Cette qualité du groupe reste présente pendant le déjeuner, où les conversations en petit groupe s'engagent sans difficulté et où il y a plaisir à contribuer spontanément aux petites tâches d'organisation du repas.

L'atelier de Corinne semble encore approfondir cette disposition enjouée au partage. Elle propose un dispositif autour de grandes tables, avec du matériel pour une session de soin du visage. Elle donne au départ quelques informations sur la socio-esthétique, et ses usages en psychiatrie, en prison ou en maison de retraite. Elle nous guide par la voix quant aux étapes à suivre ; le groupe écoute mais ne cesse de parler en même temps aussi, les voisines entre elles ; puis les prises de paroles viennent enrichir les informations de Corinne par les expertises de chacune : les recettes de masques naturels et autres savoir-faire qui sont partagés, et que Corinne accueille volontiers. Autour de moi, je bénéficie de pas mal de pistes insoupçonnées, de la part de U, à ma gauche, et des blagues permanentes d'I, à ma droite.

La deuxième journée à laquelle j'assiste est celle de la clôture de ce premier module, qui ne dure qu'une semaine. L'atelier de Johanna commence cette fois par une exploration au sol guidée par la voix, sur un rythme bien plus tranquille. Toujours en bougeant elle-même parmi nous, elle nous guide vers une exploration des contacts des extrémités avec le sol, puis des différents niveaux de l'espace vertical jusqu'à un redressement progressif. A nouveau, elle propose des images qui évoquent des textures diverses pour induire des imaginaires kinesthésiques variés : bouger dans l'eau, dans la boue, dans des orties... Debout, on reprend le parcours des différentes parties du corps initiatrices de la motricité. Des notions de poids, de vecteurs d'orientation variés, des trajets du mouvement, reviennent, dans un rythme globalement moins exigeant.

Au tout début de l'atelier, lorsqu'on commence au sol, je vois S qui prend l'initiative de s'asseoir sur la seule chaise disponible du studio. Lorsque je regarde plus tard, elle n'est plus là. J'apprends qu'elle est partie sans rien dire et c'est Alice qui l'a appelée, Johanna étant occupée à guider l'ensemble du groupe. Dans cette fonction de complémentarité avec la chorégraphe, Alice prend le temps d'échanger avec S qui lui confie s'être sentie exclue, à ce moment-là, de la proposition de Johanna de travailler allongées sur le sol. Ce petit incident, qui n'empêchera pas S de revenir par la suite, permet de mettre en relief l'importance de ce travail à deux chorégraphe-médiatrice, sur des groupes aussi nombreux et hétérogènes.

Après la pause, on explore en cercle, debout, les liens entre vocalisation et geste. Johanna propose un enchaînement rapide, par étapes, en incitant chacune à produire une vocalisation courte, dans un premier temps, puis un geste associé au son émis, et enfin un geste qui prendrait la dynamique d'une sonorisation sans que celle-ci ait lieu. Elle initie les tours de cercle à chaque fois, et ses propositions induisent une certaine tonicité vocale et gestuelle, relativement haute, qui n'empêche pas qu'ensuite les contributions de chacune varient sensiblement. Les enchaînements sont assez fluides, personne ne manque de participer. Les propositions de R font parfois rire certaines ; une sorte de légère distance qui s'exprime, il me semble, sans rejet pour autant.

La dernière proposition de Johanna met en jeu un imaginaire kinesthésique soutenu par une narration quelque peu burlesque. Le long d'un trajet marché dans l'espace par petits groupes, face à d'autres qui regardent, il s'agit de traverser des états de corps successifs, liés à des émotions contrastées selon une partition fermée (on avance sur une diagonale attirées par quelque chose devant qui nous révolte, mais en même temps apaisées par quelque chose derrière vers quoi nous pouvons nous tourner de temps en temps ; arrivées au bout de la diagonale, la situation « on a gagné le loto ! » produit un nouveau changement d'état de corps, qui se transforme ensuite en un état de déception après une nouvelle marche, puis retour au centre en état de « nonchalance »). Johanna insiste pour le refaire plusieurs fois, car l'idée de vivre un état émotionnel (dont on a déjà un scénario donné) et le laisser devenir visible dans la présence, le geste, n'est pas évidente à saisir. Certaines ont tendance à bouger sans rapport direct avec l'émotion proposée, surtout dans la première partie de la partition (où la colère et l'apaisement, associés à des espaces géographiques opposés dans une diagonale, alternent). Malgré les difficultés, Johanna reprend, simplifie la partition, insiste sur ce qui semble l'essence de ce qui l'intéresse : rendre visible une émotion partout dans le corps, en mouvement.

L'après-midi, la visite programmée de la médiathèque de Saint-Ouen, orientée vers une sélection de documents autour du bien-être, se trouve détournée à son tout début par des circonstances imprévues, qui permettront l'enclenchement d'un débat inattendu au début du « bilan » de clôture du module. Une conférence sur les violences conjugales a lieu en même temps que la visite, et il se trouve qu'Isabelle Ginot et moi-même connaissons la personne invitée à l'ouvrir par une lecture. Nous sommes surprises de la rencontrer à cette occasion, et lui parlons de la raison de notre présence à la médiathèque à ce moment-là, du projet IMAGINE. Peu après, le groupe est invité à rejoindre la conférence, initialement pour écouter la lecture des textes par Sarah Chaumette. Finalement nous restons aussi à une bonne partie de l'intervention de la responsable de l'Observatoire départemental

de violences faites aux femmes qui, après avoir décrit le contenu de la loi de 1980 sur le viol, fait un exposé des diverses étapes et modalités de violence conjugale. Elle a visiblement beaucoup d'expérience, son discours et son adresse sont efficaces, et prennent en compte l'audience pluriculturelle qui s'y trouve rassemblée.

Au bout d'une petite heure, Alice interrompt la conférencière pour conduire le groupe vers l'auditorium où le moment du « bilan » a lieu. I décide de rester à la conférence, et en sortant, j'aperçois des réactions diverses quant à ce qu'on vient de vivre. Certaines expriment l'importance de ce qui vient d'être partagé (L), d'autres semblent dérangées.

Johanne et Alice animent l'échange de parole à l'auditorium, qui commence par l'expression de positions assez diverses, voire opposées, quant à la place et la valeur de la conférence au sein du projet IMAGINE. Johanne s'excuse du fait que le groupe ait assisté à cela, et elle explique que l'équipe de l'espace 1789 était au courant de cette conférence mais avait délibérément choisi de ne pas y aller, et d'organiser la visite qui n'a pas pu finalement avoir lieu, alors qu'elle avait été préparée spécifiquement pour le groupe. La question du bien-être, de ce qui délimite sa sphère et du sens qui y est donné au sein d'IMAGINE à l'Espace 1789 est ainsi mise sur la table. Certaines expriment leur réserves, d'autres disent avoir trouvé « hyper violente » cette situation. Johanne précise à un moment que le projet IMAGINE n'est pas cela, et l'idée de « se faire du bien », de « parler de bien-être », est mise en avant. E interroge le fond de cette conférence : « Est-ce que c'est du soin ? Oui et non... ». R est la seule à exprimer de façon assez tranchée un autre point de vue : « Là, on peut aussi apprendre à se faire du bien, à partir de ce qu'a dit la dame. », puis « je n'ai pas l'impression que les femmes, on vive à Disneyland en permanence. Ça fait partie de la vie de tous les jours. On se prend des mains dans les fesses dans le métro... Et puis ce n'est pas que nous, on n'est pas seules au monde. Pour moi, ça va bien avec le projet ». Johanna invite à partager dans le cercle de parole ce que le vécu de la conférence a pu produire, y compris de la colère ou des émotions négatives, qui resteraient autrement dans la mémoire des corps.

Peu à peu l'échange se ré-orienté vers ce qui reste de l'ensemble de la semaine. Les retours sont émus et émouvants. Chaque moment de la semaine est valorisé, la danse est associée au souvenir de l'enfance, à « l'imagination et aux émotions » (« et pas seulement à de l'assouplissement »), au soin aussi, pour E qui espère ne pas avoir à opérer son genou après cette semaine. L'expérience du toucher, la possibilité de « connaître son corps », de l'écouter, est valorisée par plusieurs d'entre elles, dont G qui a vécu un cancer de sein et est restée isolée ces dernières années, coupée de ses sensations, ou A, qui est venue avec sa fille S. Les rencontres entre femmes, la sororité (à nouveau le thème de la famille), le partage, reviennent beaucoup dans leurs paroles. Les remerciements prolifèrent. Johanna leur renvoie le rôle d'actrices de la réussite de leur expérience : « Si vous êtes là dans ce projet, c'est que vous avez ouvert la porte vous-mêmes. C'est vingt femmes qui ont dit « j'y vais ». Vous avez amené cette énergie, cette couleur-là dans une page blanche. »

Dès cette fin de module, plusieurs fils sont tendus vers une continuité : le spectacle du soir même à l'Espace, le projet de réaliser des portraits vidéo dansés avec Doria, des ateliers ponctuels à intégrer à l'Espace, d'autres sorties et rendez-vous en début 2018.

## Au CN D Centre national de la danse

*Claire Buisson, chargée d'EAC au CN D, est à la fois co-conceptrice et coordinatrice du projet global IMAGINE, également chargée du volet IMAGINE-Pantin, où elle est toujours présente et activement impliquée. Paula Pi (désormais nommé Pol Pi), chorégraphe, est l'artiste invitée pour les ateliers chorégraphiques du matin. Elle choisit de travailler sur La Table verte, de Kurt Jooss (1932), œuvre phare de la modernité en danse. Claude Sorin, danseuse, pédagogue et créatrice sonore travaillant sur les archives radiophoniques de la danse, intervient deux après-midi avec son dispositif d'écoute « La danse par oui-dire ». Isabelle Ginot intervient une après-midi avec un atelier-conférence autour de la notion de « corps » et Milena Gilibert, danseuse et praticienne BMC, intervient avec une approche somatique du geste. Il y a aussi l'intervention de Françoise Bonardel avec une conférence sur « Le souci de soi » et une visite à l'exposition Woman House, à La Monnaie. Parmi les ressources mobilisées dans sa pratique, Pol Pi fait recours à une approche du Mouvement authentique, pratique développée par Janet Adler dans les années 1980 aux États-Unis, à partir du travail de la danseuse et psychothérapeute, Mary Stark Whitehouse.*

À mon arrivée, le premier jour du module, je ressens d'abord la particularité de l'espace physique et symbolique qui accueille ici IMAGINE. Un espace qui m'est familier, mais qui dans le cadre d'IMAGINE, et par contraste avec les environnements des autres structures où le projet a déjà démarré, m'apparaît ce jour-là sous un autre angle. Pendant la rencontre avec les premières arrivantes dans le grand hall, puis la descente des marches du grand studio (le plus grand des locaux, avec ses 139 fauteuils vides), jusqu'au foyer qui nous est réservé derrière, je m'interroge sur la part de ces moyens exceptionnels mis à disposition (et la qualité d'habitabilité particulière qu'ils induisent), sur l'ambiance dans laquelle l'expérience aura lieu.

Assez rapidement, les participantes, Claire, Pol, se rassemblent dans le foyer. Les présentations des professionnelles sont faites par Claire, et l'atelier démarre sur le plateau. Nous sommes plus de vingt-cinq, disposées en cercle, sauf une qui reste assise sur les gradins. Le cercle est ici aussi une figure de groupe qui structure les rapports (et la temporalité) dans la pratique. Pol explicite les principes d'organisation et de travail en collectif concernant son atelier. Il précise la liberté des participantes à tout moment de ne pas suivre une proposition qui ne leur conviendrait pas, pouvant rester à l'extérieur sans quitter le groupe. Pol prend aussi soin dans sa présentation de demander si le rapport à la langue française pose problème à certaines ; attentif à la pluralité linguistique et culturelle du groupe, il fait implicitement référence en même temps à son propre rapport distant, bien que maîtrisé, à la langue, en tant que brésilien. La diversité des capacités fonctionnelles, comme dans les autres groupes, semble relative (dans aucun des groupes il n'y a de femme handicapée, en fauteuil ou avec des écarts importants par rapport aux normes de santé du champ moteur ou sensoriel ; il y a néanmoins des participantes avec un parcours de santé marqué par des maladies graves, souffrant de douleurs chroniques plus ou moins présentes, ou associées au réseau d'accompagnement médico-social psychiatrique).

Le premier atelier avec Pol contient les bases du travail qui suivra. Il y annonce les axes principaux dès sa présentation : le massage, le Mouvement authentique, l'écriture automatique, la reprise d'une œuvre de 1932 : *La Table verte* de Kurt Jooss. Ces approches reviendront dans chaque atelier, tout en s'enrichissant de variations, d'approfondissements, d'articulations progressives. Certaines pratiques, comme les rondes de prénoms, qu'il propose le premier jour d'associer à un travail rythmique, deviendront presque rituelles : on y revient à chaque fois, jusqu'au dernier jour, avec des consignes légèrement différentes, de plus en plus complexes bien que toujours ludiques, mettant en jeu la mémoire, la musicalité, le soutien mutuel, la construction d'une spatialité partagée (en même temps que le tissage du groupe lui-même, dont les individualités associées aux prénoms commencent à apparaître, et à bousculer l'ethnocentrage de la langue, pour mieux devenir matière au jeu collectif). L'humeur riieuse qui est instaurée avec cette ronde s'étend jusqu'à la participante restée sur le gradin (qui partira peu après, à cause des contraintes l'empêchant de suivre le module) qui, malgré son retrait, nous regarde en marquant le rythme de ses pieds, et applaudit avec nous à la fin.

Le travail du toucher constitue un autre fil central de l'atelier et s'ouvre ce premier jour avec une proposition d'auto-massages assises en cercle, guidées par la voix de Pol, qui se masse en même temps. En précisant l'intérêt de se masser soi-même avant de masser l'autre, Pol conduit un parcours des pieds à la tête, qu'on refait à partir de trois imaginaires successifs, sur lesquels on reviendra par la suite : toucher (doux) du volume, de l'enveloppe ; toucher qui pétrit (muscles) ; tapotements avec le poing fermé ou les bouts de doigts (vibration des os).

On continue par quelques minutes (chronométrées par Pol) d'écriture automatique, où il s'agit d'« écrire sans réfléchir ce qui me passe par la tête ». Le résultat n'est que pour nous, individuellement, il n'y a pas de perspective de partage public. Comme pour les autres pratiques, Pol fait en même temps que nous. Ses rôles simultanés de guide et de participant.e, sauf dans les temps de composition en petits groupes, sont les plus récurrents. Cela permet un mode de rapport et de partage de positions beaucoup plus transversal, ça peut aussi rendre difficile l'observation ou l'intervention à certains moments : Pol ne s'aperçoit pas que A

n'écrit pas (ne sait pas écrire), il.le-même investi.e dans la pratique jusqu'à abandonner le traditionnel point de vue surplombant de celui.celle qui organise. C'est la coopération avec Claire, dans les échanges informels de la fin de la journée, qui permet de ressaisir ces moments-là grâce à une attention partagée, et à la volonté de réajuster au jour le jour la conduite des pratiques de manière à n'exclure personne (Pol proposera la fois suivante à A d'utiliser un enregistreur à la place de l'écrit).

Cette pratique d'écriture, sur des temps toujours très courts (quelques minutes, chronométrées), sera peu déclinée en tant que telle (sauf une fois où elle donne la consigne précise d'écrire cinq mots « qui me définissent ») : elle sera conservée en tant qu'espace d'introspection et d'ouverture au flux attentionnel dépourvu de tout projet. Elle me semble ainsi préserver et cultiver un mode précieux de rapport à soi et au temps présent, qui viendra scander les matinées d'atelier, poser des temps de suspension entre une pratique et une autre, voire s'immiscer au sein de pratiques comme celle du Mouvement Authentique, qu'on aborde ce premier jour dans une transition assez rapide, et qui sera cette fois-ci suivie d'un partage au sein du groupe, en cercle. Le dispositif proposé par Pol reprend la structure originelle du Mouvement Authentique. Un binôme y échange les rôles de témoin et de danseuse, celle-ci disposant d'un temps chronométré pour évoluer les yeux fermés à partir de ses envies et imaginaires gestuels du moment (dans son explication, Pol ne propose pas de modèle de geste, bien qu'il.le montre quelques possibilités de mouvement émergeant dans l'instant). Le témoin a un rôle de protection physique et une responsabilité éthique : Pol insiste sur la nécessité de ne regarder que sa partenaire, et pas les autres binômes évoluant dans l'espace partagé du studio, de « se laisser embarquer par son univers ». Un certain état d'empathie et de participation active à la danse de l'autre est ainsi encouragé. L'échange verbal, après la danse et le temps d'écriture, est ensuite initié par celle qui vient de danser. L'échange en grand groupe à la fin de cette première danse révèle des rapports divers au défi proposé et laisse aussi transparaître des cultures et des expertises en danse très diverses dans le groupe. Le thème du jugement, la tension entre contrôle et lâcher-prise, la censure de soi dans la danse, malgré l'outil de l'isolation perceptive (les yeux fermés pouvant potentiellement autoriser un détachement de la dominance du visuel dans le rapport au geste) sont évoqués par plusieurs participantes. Le thème de la spatialité vécue pendant la danse est aussi nommé, par celles qui ont senti un manque d'espace comme par d'autres qui au contraire, ont senti « comme si j'avais tout l'espace pour moi », malgré la présence de tout le groupe remplissant le plateau.

La dernière partie de l'atelier ouvre à une première approche, indirecte, de la reprise de *La table verte*, tout en poursuivant le travail d'outillage proprioceptif entamé, sous un autre angle. On commence par marcher guidées par un « scanning » assez détaillé, tourné vers les différents jeux d'appuis et d'orientation dans les différents plans de l'espace. On est invitées à observer, des pieds à la tête, le comportement spontané des différentes régions du corps (pieds, genoux, bassin, torse, bras, épaules, tête) à partir des repères proposés par Pol, souvent sur deux modèles de tendances opposées (bord externe ou interne du pied, flexion ou extension, position antérieure ou postérieure d'une masse en relation aux autres masses du corps...). Ayant pris le temps de nous situer à partir de la référence à ces polarités, il s'agit ensuite d'accentuer la tendance entrevue, de l'exagérer jusqu'à la caricature. Cette marche comme caricature de soi devient ensuite l'objet d'imitations par tout le groupe, sur des traversées en diagonale où l'une d'entre nous guide à chaque fois l'ensemble du groupe, qui la suit derrière en essayant d'adopter sa démarche. Pol laisse chacune décider de prendre ou non le rôle de guide en proposant alors sa marche caricaturale, et seulement deux d'entre nous s'en abstiennent. Dans l'ensemble, la proposition est très bien accueillie, dans le plaisir d'explorer la distanciation propre au burlesque et d'en rire ensemble.

Dans cette toute première étape du travail de reprise de *La Table verte*, tel que Pol l'aborde, il y a donc déjà des éléments fondamentaux qui seront développés et enrichis par la suite : l'exploration de mon organisation kinesthésique dans la marche en tant qu'« attitude », colorée et colorant l'espace d'un style, d'une expressivité et d'une affectivité particulière ; l'observation et l'imprégnation, par empathie kinesthésique, de la marche de chacune dans le groupe (dont Pol), et par là même l'expérimentation de plus d'une vingtaine de manières de marcher différentes, recueillies grâce à l'inventivité de chacune. La marche, des manières différentes de marcher, c'est l'une des composantes gestuelles que Pol prélève dans l'extrait de trois minutes de la scène du prologue de la pièce sur laquelle il.le proposera de travailler. Des visionnages vidéo sont proposés dès la fin de la première semaine, où l'attention est sollicitée sur des aspects précis à « retenir » (« une marche, une pose, un geste ») au milieu de la profusion gestuelle que la dizaine d'interprètes (masculins) déploient dans la captation. Il s'agit ensuite de « se remettre dans l'espace » et d'activer, individuellement d'abord, la mémoire de ce qu'on a retenu par la mise en mouvement.

Il y aura ensuite un travail par étapes en groupes de 4 ou 5 : mise en commun des gestes retenus par chacune, agencement à partir de la partition donnée par Pol, démonstrations face au regard des autres, ré-agencements et distribution de groupes selon deux typologies de gestes : « de confrontation » ou « de courtoisie »... Toute une construction progressive et réfléchie de l'atelier le long des deux semaines, qui tout en nous rapprochant de plus en plus des éléments compositionnels de *La Table verte*, en laisse d'autres encore intacts. On continue de développer en amont des temps importants d'exploration ludique de la musicalité et du rythme avec les prénoms, mais aussi avec le jeu de la « flèche sonore » (qui résonne par ailleurs lui aussi avec certaines qualités dynamiques et spatiales dans l'extrait de *La Table verte*), des temps d'exploration du toucher et du mouvement à partir d'imaginaires sensibles divers, dont certains viennent des pratiques de butô ou de *Body-mind Centering*.

Le travail du sensible se décline ainsi au fur et à mesure à travers différentes pratiques : des dispositifs de massage par groupes de trois articulant le toucher à une parole poétique ou à la voix chantée ; la mobilisation des espaces intra-corporels à partir d'un imaginaire anatomique viscéral (danser à partir de la sensation des poumons ou des intestins, avec le support tactile d'une partenaire-témoin) ; ou l'exploration d'un dialogue tonique où le toucher organise un rapport d'adossement et de portage au sein du binôme, comme préalable à une danse solitaire de « marionnette » faisant jouer la mémoire sensorielle. Le rôle de la musique augmente aussi au cours des deux semaines. Celle-ci sera de plus en plus présente et prendra des fonctions variées : tisser un espace d'accueil, avant que l'atelier commence, par la douceur musicale de diverses voix féminines brésiliennes ; induire un trajet et une gestualité curviligne ou rectiligne, accompagner une exploration dansée en y apportant une atmosphère affective particulière (le deuxième mouvement du Concerto pour flûte et harpe de Mozart, par exemple, pour la danse de marionnettes). Les styles, géographies et périodes musicales convoqués sont assez éclectiques, avec une présence prédominante des sonorités brésiliennes.

D'autres éléments viendront s'ajouter encore les jours suivants, jusqu'à devenir des rituels : le rituel du « don », que Claire propose d'instaurer suite à une proposition spontanée d'une participante, T, qui offre une chanson à la fin d'un atelier (et qui résonne, pour moi, avec les chansons, textes et paroles mises en espace qui avaient proliféré à La Commune lors du dernier après-midi du module). Lors de la deuxième semaine, il y aura ainsi à la fin de chaque atelier des « dons » des participantes, sous la forme de chansons (adressées ou données à apprendre au groupe pour la chanter ensemble), des biscuits au chocolat, des poèmes lus, des desserts maison, des phrases à piocher dans un sac, etc.

Les moments de repas ont lieu dans le grand hall, et nous nous dispersons en plusieurs tables, pas toujours rassemblées. C'est pendant un de ces temps de déjeuner, la deuxième semaine, que trois participantes, Y, K et R font des propositions de projets artistiques personnels qu'elles souhaitent développer au sein d'IMAGINE, avec le groupe ; ces propositions ont besoin de temps pour mûrir, mais déjà le dernier jour du module, certaines commencent à réaliser des portraits photos individuels. Ce sont aussi des temps pour des discussions informelles où les participantes ont, entre autres, l'occasion de poser des questions aux organisatrices et à moi-même, sur les différentes dimensions du projet (comment se construit la recherche, comment est financé le projet, comment cela se déroule dans les autres structures impliquées...).

L'après-midi, je participe aux deux interventions de Claude Sorin (les deux lundis du module), avec le dispositif « La danse par oui-dire » dont la partie d'échange après l'écoute est transformée considérablement d'une semaine à l'autre. Si le premier jour cet échange me semble mettre en avant l'hétérogénéité des rapports à la culture chorégraphique occidentale au sein du groupe, avec des positions beaucoup plus en retrait par rapport à une proposition qui mobilise un univers de référence très spécifique (le milieu et l'histoire de la danse contemporaine), cet écart est retravaillé la semaine suivante au sein d'un dispositif de production d'archives qui prendra de plus en plus de place par la suite. Lors de la deuxième intervention de Claude, Claire et Pol ont anticipé une modalité de partage à partir de l'expérience d'écoute incitant cette fois à la participation active de chacune, mais aussi s'appuyant sur la transformation et la récupération immédiate de ces partages par la technologie de l'enregistrement sonore et de sa reproduction. Une suite de restitutions sont ainsi enchaînées dans une sorte de « mise en abîme de l'archive » (il me semble que c'est Claude qui utilise cette expression) chronométrée, qui nous fait passer du tracé collectif sur une grande feuille de papier, à partir des souvenirs de l'écoute du montage de Claude, à la balade sur les feuilles spatialisées des autres groupes, puis la restitution orale de ces tracés par chaque groupe, enregistrée puis donnée à écouter à toutes.

Je m'aperçois alors que l'enregistrement sonore est omniprésent dans ce groupe (il avait été aussi utilisé par Émilie à La Commune, quoique peut-être pas de manière systématique), et aussi que Claire invente de plus en plus de manières de l'articuler et d'encadrer les échanges après ou pendant les pratiques.

L'après-midi du mardi, l'intervention d'Isabelle Ginot sur le thème de « Qu'est-ce que le corps ? » soulève d'autres questions. Elle introduit la notion de « corps » comme fondamentalement problématique et non universelle, s'appuyant sur l'exemple anthropologique du récit de Maurice Leenhardt chez les canaques au début du XX<sup>e</sup>. Elle propose un dispositif en petit groupe avec des cartes pré-écrites, que chacune aborde en décrivant son contenu (lié à une catégorie de corps) et la manière d'en prendre soin, face au reste des participantes qui doivent l'identifier. Le contenu des cartes est ensuite découvert, posé au sol au centre du cercle, pendant la mise en commun des expériences de chaque groupe en grand cercle. On y retrouve : « le corps féminin », « un corps intelligent », « corps différent », « le corps sensible », « corps migrant », « le corps viril », « corps amoureux », « un corps de danseuse », « corps dansant », « un corps anormal », « le corps du vieil homme/de la vieille femme », « beau corps », « ton corps », « mon corps ». La discussion s'oriente assez rapidement vers la catégorie de « corps migrant » et ses implications politiques, mais j'ai l'impression qu'il manque le temps d'approfondir les enjeux de normativité au fond de cette question, comme des autres attributs à la catégorie « corps » proposés dans le dispositif.

Isabelle aborde sur les dernières minutes d'autres notions, en tissant le lien avec certaines pratiques proposées par Pol le matin : le corps vécu à la première personne, le savoir qui émerge de l'expérience sensible, par opposition au corps objectivable des savoirs médicaux, par exemple.

Lors des discussions informelles dans l'équipe à la fin de cette journée, la question de comment gérer les paroles d'autorité qui apparaissent au sein de certains petits groupes, et les rapports de force qui peuvent y être associés, est évoquée. La récurrence du travail relativement autonome en petits groupe me semble permettre de mettre à jour cette diversité du rapport au collectif, au politique, et cette culture commune qui resterait à construire.

La dernière journée du module est pleine de moments émouvants, des gestes de générosité et de cristallisations aussi d'une certaine traversée au cours des ateliers et notamment dans le travail sur La Table verte, qu'on restitue devant une caméra. L'après-midi, Claire et Pol ont construit toute une spatialisation des traces fabriquées au cours des deux semaines, à laquelle Claire invite le groupe à contribuer sur une partition assez serrée et réfléchie d'actions et de modalités d'échanges. La richesse de la proposition, qu'elle présente en l'associant à la fois à l'idée d'une exposition (« notre exposition ») et d'une « maison » (en écho à la visite de l'exposition *Woman House*, qui avait déjà résonné dans l'atelier de Milena Gilabert, toujours par l'initiative de Claire, active tisseuse de liens) m'apparaît dans sa singularité par rapport aux autres formes de bilans traversés dans les structures précédentes ; je suis frappée par son aspect très orchestré, « composé » (au sens partitionnel) et performatif. Claire a prévu le temps de chaque étape, la composition des petits groupes (censée reprendre celle des échanges à la fin de l'exposition), la modalité de partage aussi au grand groupe, par une « rapporteuse » qui utiliserait le sujet d'énonciation « nous ». J'ai l'impression que chaque participante trouve une place au sein de la partition qui leur est offerte, chacune a un/des gestes à partager, et les retours abondent dans l'expression d'émotions, d'appréciations positives, de jouissance de l'expérience de rencontre avec le groupe et de « centrage sur soi-même ». À nouveau le thème de la famille est évoqué (S), l'expérience de soutien mutuel, la possibilité de « quitter la maison et laisser les problèmes derrière » ; l'importance de pouvoir prendre la parole librement en public sans être jugée, malgré les difficultés linguistiques (B). Les différentes propositions de Pol, et l'atelier de Milena, associé à l'expérience de la détente et au thème de prendre soin de soi, reviennent chez plusieurs. W souligne la notion de liberté, d'« expérience sans contrainte », et valorise le fait d'avoir progressé au cours des deux semaines, de sentir « qu'on va quelque part », sans pression de résultat pour autant. Certaines formulent des difficultés et des peurs aussi, en rapport au toucher (P), ou à la danse les yeux fermés.

Après l'intervention de chaque « porte-parole », Claire clôt la séance et le module, en annonçant d'abord qu'elle prépare une liste de lieux de ressources, d'adresses pour la pratique BMC (demandées par certaines), et d'autres informations qu'elle enverra bientôt au groupe. Elle rappelle aussi deux dates de spectacles à voir ensemble, dont le spectacle de Raphaëlle Delaunay au Centquatre, fin mars.