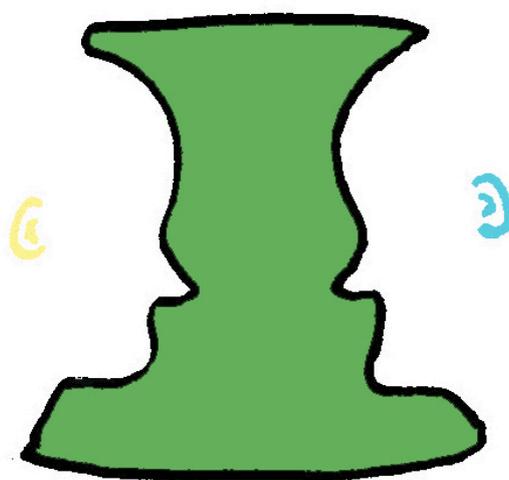


# Dialogues de terrain commun

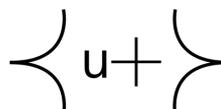


## METHODOLOGY HANDBOOK



Asociácia /  
Association  
Divadelná Nitra

szubjektív  
értékek  
alapítvány



Co-funded by the  
Creative Europe Programme  
of the European Union

"Stories surround us like air; we breathe them in, we breathe them out. The art of being fully conscious in personal life means seeing the stories and becoming their teller, rather than letting them be the unseen forces that tell you what to do."

Rebecca Solnit, *Call Them by Their True Names*

### À propos des dialogues de terrain commun

Le projet [Dialogues Ground \(CGD\)](#) est une collaboration de partenaires hongrois, slovaques, français et néerlandais des domaines culturels, créatifs, sociaux et académiques. Ensemble, ils ont développé une pratique co-créative de narration artistique basée sur l'expérience et la méthodologie étendues de l'espace, une initiative artistique basée à Amsterdam. La méthodologie utilise des outils artistiques pour permettre aux communautés de résoudre les questions d'inclusivité et d'équité en créant un récit partagé et en s'engageant dans de nouvelles façons de dialoguer. Le but du projet était de développer un format transférable qui peut être partagé

avec des praticiens dans les arts, les sciences et les royaumes sociaux.

Nous avons organisé *Storytelling Circles* dans quatre pays où nous avons pratiqué la narration collaborative immersive avec les communautés que nous avons invitées ou les communautés qui nous ont invités. Dans ces espaces sûrs et audacieux, les participants ont exploré des valeurs communes lorsqu'ils partageaient des souvenirs et créaient une fiction spéculative. Au cours de la *Storytelling Circles*, nous avons imaginé les futurs scénarios, exploré les notions de mémoire, l'histoire, l'oppression et le privilège. La narration a créé un espace pour remettre en question les discours hégémoniques et embrassé le dialogue au milieu d'une multitude de récits parallèles. La méthodologie de CGD a émancipé les participants qui étaient co-créateurs dans un processus artistique et ont connu leur propre potentiel, récupérant l'agence et la propriété de leurs histoires.

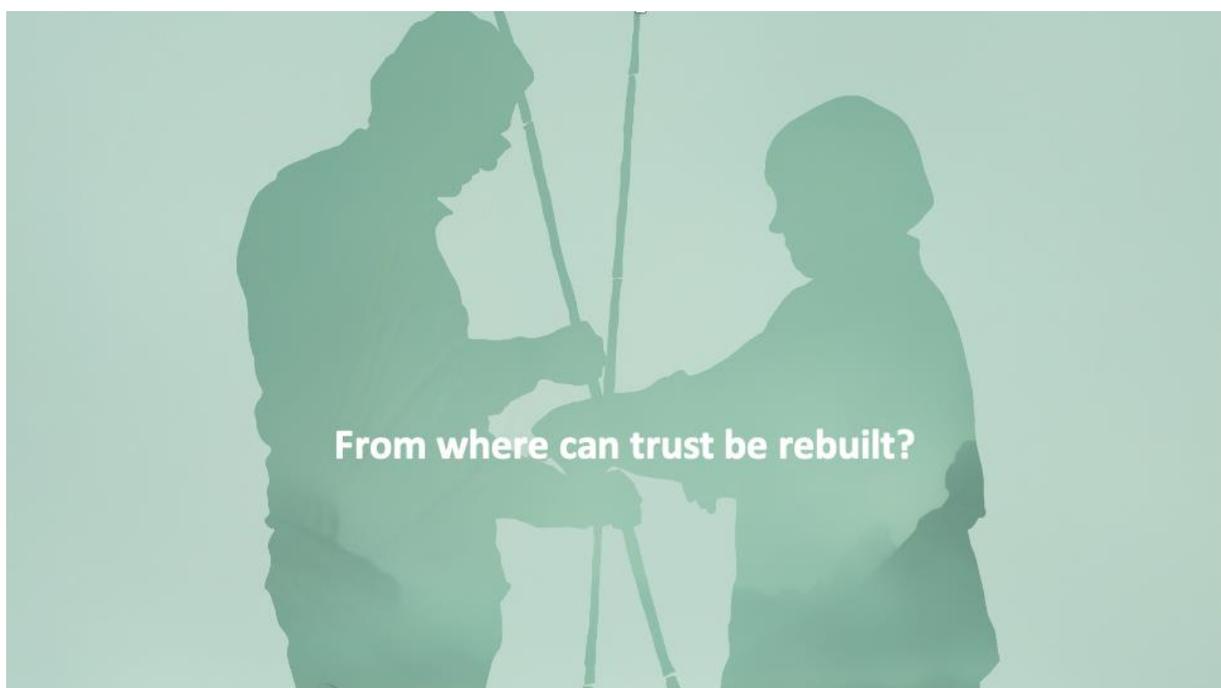
Dans le cadre du projet CGD, nous avons également mené des recherches (voir les résultats plus tard dans ce manuel) et des événements publics organisés et des symposiums sur la façon dont les pratiques artistiques, en particulier la narration peuvent créer un terrain d'entente et défendre le changement social. Nous avons invité des collègues des arts, des sciences et des sciences sociales à former les séances de répertoire pour fournir des commentaires et aider à explorer les applications possibles de la méthodologie CGD dans leur propre pratique. Nous avons offert un soutien dans l'adaptation de l'atelier à des besoins et des objectifs spécifiques des communautés. Le projet a eu un certain nombre de retombées et de suites sous la forme d'ateliers de suivi, de performances et de publications à l'intérieur et à l'extérieur du

réseau de partenaires et organisations participantes. [Visitez le site Web pour lire et en voir plus.](#)

### Partenaires, participants, thèmes

Les partenaires collaborant sur CGD étaient [la Fondation des valeurs subjectives \(HU\)](#), [la Divadelná Nitra Association \(SK\)](#), [Stichting We Are Space / Space \(NL\)](#), [Plurality University Network / U + \(FR\)](#) et [l'Institute for Societal Resilience de la VU University of Amsterdam \(NL\)](#), des organisations qui partagent un engagement pour la préconisation de la pertinence de co-intégrer, des organisations dans le changement de sociétés. En savoir plus sur les partenaires [ici](#).

La recherche sur la méthodologie sur la narration collaborative immersive des cercles de narration était un processus collaboratif, un apprentissage en faisant de l'expérience dans les côtés des partenaires, chaque participant et organisation participante était un co-chercheur contribuant au développement avec des connaissances situationnelles, des conseils pratiques pour la mise en œuvre et la durabilité du format.



Pour fournir un contexte pour ce manuel, nous mettons en évidence certaines des communautés et des thèmes avec lesquels nous avons travaillé en utilisant la méthodologie CGD:

**Racisme institutionnel:** [Bizsu Közösségi Ház Budapest](#) nous a mis en contact avec les Roms et les Hongrois non-Roma à Pili, en Hongrie. Dans cette petite ville, le racisme systémique se manifeste de manière sérieuse car ces groupes vivent ensemble générationnellement mais n'interagissent pas. L'atelier a rassemblé les parties et a créé un terrain d'entente pour un échange supplémentaire.

**Pas transformé en passant dans la voie d'un avenir partagé:** en collaboration avec [Emoena](#), étude dans le leadership et le dialogue interreligieux au VU et à Delft [Ontdekt](#), une série d'événements commémorant l'esclavage de Delft, les participants ont exploré comment le

Le passé colonial et l'esclavage se manifeste dans le présent des Pays-Bas. À la recherche d'un terrain d'entente, un passé partagé qui peut être le fond de fond d'un avenir partagé.

**Diversité et inclusion:** Dans Budapest, nous avons travaillé avec le réseau de valeurs subjectives, un groupe très diversifié de personnes de migrants et de réfugiés de A.O. La Syrie, la Tunisie, l'Irak, l'Amérique du Sud et le Myanmar définissant la notion de «maison» en Hongrie. Les participants ont partagé des expériences de lutte contre les structures de pouvoir et les stratégies de résilience.

**Équité:** Divadelna Nitra et le centre de détention des femmes à Nitra, en Slovaquie, ont organisé des cercles de narration entre le personnel et les clients pour explorer un terrain d'entente. Bien que le programme ait été adapté au protocole de l'établissement pénitencier, il a fourni une expérience partagée qui a permis aux participants d'interagir de différentes manières et de montrer le visage humain de l'institution.

**Climat et transition:** Commandé par le ministère néerlandais de l'agriculture, nous avons réalisé une narration (toeven 't maaiveld) entre les agriculteurs, les politiciens et les militants environnementaux sur le sujet polarisant des émissions de CO2 et des futurs durables. Les participants ont formé le terrain d'entente où la confiance peut être établie pour créer un changement ensemble.

**Propriété du récit:** En collaboration avec Remo et Simone Lackner, Ph.D., nous avons créé une série d'interventions concernant les environnements de recherche malsains et les structures de pouvoir rigides dans le monde universitaire. Les participants, les superviseurs et les chercheurs ont appris lors de la narration pour formuler le terrain d'entente, articuler les libertés dont ils ont besoin et les non-libertés à laquelle ils doivent s'attaquer afin de développer des stratégies et de retrouver la propriété du rêve académique. Voir l'article sensibilisant à l'impact des structures narratives en faisant l'expérience de la narration co-créative immersive de P. ardaï et S. Lackner.

## What makes CGD storytelling circle an artistic practice?

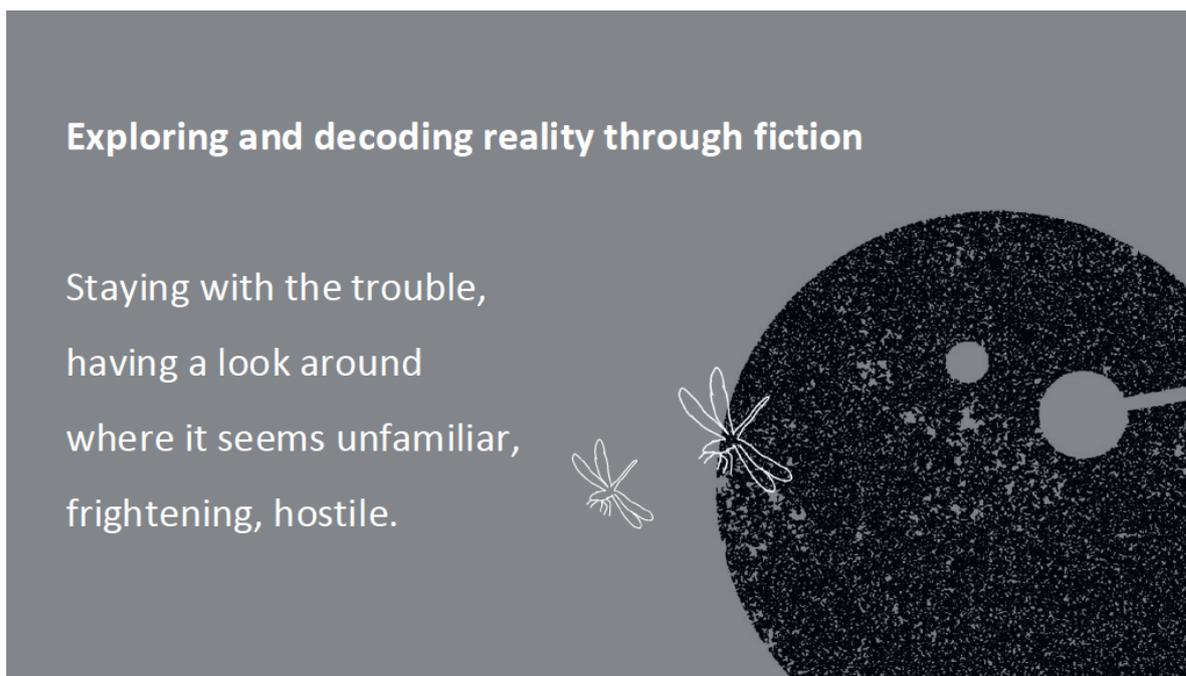
- o Unique experience.
- o Powered by imagination.
- o Balance of power: no teaching, no helping.
- o We play together.
- o In the experience: you forget yourself.
- o Non-normative, process-oriented.



## Méthodologie artistique

L'espace est une initiative artistique basée à Amsterdam spécialisée dans la narration immersive et collaborative dans divers médias. L'espace dissèque des problèmes sociétaux complexes à travers la politique du personnel. Nous nous demandons et le public / les participants: *What would we do if this happened to us? What would we do in that situation?* L'espace apporte des problèmes sociétaux complexes tels que la migration, l'identité, la crise climatique, l'inégalité de puissance,

Le racisme institutionnel, le biais collectif et l'amnésie historique proches des gens et crée des expériences artistiques dans lesquelles l'imagination est libérée et le public / les participants peuvent se rapporter à ces sujets. Les événements de narration de Space offrent un endroit sûr et audacieux inspirant où les récits conditionnés qui influencent la façon dont nous interagissons avec les autres et le monde peuvent être déconstruits, examinés et reconstruits de manière à implanter à l'avenir.



Space a lancé la recherche sur la méthodologie CGD parce que nous avons vécu que la narration impliquant des éléments performatifs et visuels, a eu un fort effet dépolarisant sur le public exprimant différentes opinions (politiques). (Voir une explication plus approfondie à ce sujet dans la partie 2. Sur la recherche), les performances ont amené des personnes qui n'étaient pas sur la même longueur d'onde ou qui ont supposé qu'ils n'étaient pas sur la même longueur d'onde ou qui ne se connaissaient pas, plus près les uns des autres de manière durable.

L'espace s'appuie sur le pouvoir (souvent inutilisé) de l'imagination et travaille avec de fortes métaphores, des scénarios radicaux qui invitent le public / les participants à utiliser leur imagination et à visiter des situations de confrontation dans la fiction.

Pendant la narration, l'imagination crée comme un espace sûr et audacieux et un projecteur à travers lequel les participants peuvent examiner leur propre «machine de narration», la façon dont nous sommes conditionnés à percevoir le monde et à nous y rapporter. Parce que le processus est artistique et co-créatif, il n'est ni critique ni normatif. Semblable à la méthodologie du théâtre d'Augusto Boal des opprimés, les facilitateurs / interprètes et les participants / publics

---

Ensemble, dépliez le récit dans une expérience horizontale qui vise à éviter les inégalités de puissance.

**Playing with radical fiction:**

- o in the safe & daring space of the imagination
- o scenario has open end
- o gives a glimpse into our storytelling machine
- o helps articulate what hurts and what we need
- o trains empathy
- o shines a light on blind spots
- o shows that it is possible to disagree with respect
- o builds trust



Pour qui cette méthodologie peut-elle être intéressante?

La méthodologie de la narration de CGD peut être adaptée aux besoins de différents groupes et thèmes, pour les participants de 10 à 100 ans. Il convient au dialogue intergénérationnel et aux personnes handicapées physiques. Le format du cercle de narration peut rassembler des groupes avec différents points de vue. Il peut être joué avant un débat / discussion ou une décision conjointe doit être prise. Cela peut rassembler des personnes qui ne se connaissent pas et / ou qui souhaitent se connaître mieux. L'atelier peut apporter une idée profonde de la façon dont les récits façonnent les perspectives des participants sur la vie en révélant les sentiments intestinaux, les rêves, les peurs et les points aveugles possibles sans être jugé. La narration peut modéliser les transitions et montrer ce qui soutient le changement.

L'effet de l'atelier de narration n'est pas que tous les problèmes seront résolus immédiatement. Il serait stupide de penser que des questions telles que le racisme institutionnel, le changement climatique, les inégalités économiques ou entre les sexes peuvent être éliminées en quelques heures. L'impact de l'atelier est de montrer différentes perspectives et de créer la confiance, un terrain d'entente à partir duquel de nouvelles idées, un dialogue, des visions partagées de l'avenir et du changement peuvent être effectuées. Les cercles de narration aident les participants à vérifier leurs hypothèses et à créer un espace pour de nouvelles relations. Malgré les thèmes difficiles et le contexte lié aux conflits, c'est une expérience de guérison et amusante.

Comment utiliser le manuel?

Tout d'abord, nous expliquons tous les éléments de base du cercle de narration, de la préparation à la réflexion. Ensuite, nous donnons quelques exemples de la façon dont vous pouvez combiner les différents composants et créer une adaptation sur mesure. Nous savons bien que la personnalisation

Le cercle de narration ne peut être difficile que sur ce manuel. Si vous avez besoin d'un soutien, veuillez nous faire connaître via [petra@spaceexplorers.com](mailto:petra@spaceexplorers.com)

Le Cercle de narration artistique de dialogue Common Ground par [espace](#), [les explorateurs](#) du présent continu sont sous licence Creative Commons By-NC-SA 4.0. En tant que réutilisateur, nous nous attendons à ce que vous accordiez un crédit à l'espace dans votre communication / publication des activités pour lesquelles vous avez utilisé notre méthodologie. En tant qu'utilisateur RE, vous êtes autorisé à distribuer, remixer, s'adapter et construire sur le matériel dans n'importe quel support ou format, à des fins non commerciales uniquement. Si vous décidez de modifier ou d'adapter le matériel, vous devez concéder au matériel modifié en termes identiques.

## Préparation et protocole de l'invitation au jour de l'atelier et après

Afin de créer un espace sûr et audacieux et un environnement inspirant pour les participants, la préparation et la production du cercle de narration CGD doit être fait avec précision. Conscients du fait que c'est une illusion d'anticiper tous les aspects de ce qui se passera lors d'un événement en direct, les organisateurs doivent s'occuper de créer des marges sûres pour éviter de risquer la sécurité physique et mentale des participants, des conflits inévitables et toute forme de discrimination ou d'adéquation culturelle.

Selon les caractéristiques du groupe (âge, taille, capacité), la durée de l'atelier et / ou le thème que les aspects suivants doivent être pris en compte:

### Profil du producteur / organisateur

Il est recommandé que les facilitateurs soient assistés par un producteur. Cette personne peut être une personne de contact de l'une des organisations de collaboration. Si cela n'est pas possible et que les facilitateurs doivent assumer toutes les tâches organisationnelles, il est important de bien planifier et d'avoir une division claire des responsabilités, car diriger et organiser un cercle de narration en même temps, est très exigeant.

Le producteur devrait être un bon organisateur qui pense à l'avance et anticipe différents scénarios.

Quelqu'un de précision avec un œil pour le détail, qui en même temps est / est flexible et un bon improvisateur.

Un bon communicateur qui peut aligner la collaboration entre le lieu, l'organisation, les participants et les facilitateurs. Une personne diligente qui ne laisse pas les choses à la dernière minute et est présente à temps. Elle, lui, ils prennent en charge les arrangements à l'avance et vérifient les besoins des participants (régime, intimité, culturel ...). Pendant le cercle de narration, elle, lui, ils s'assurent, par exemple, que tous les documents de restauration et d'atelier sont présents et que l'événement se déroule en douceur.

### Espace d'atelier

L'espace de l'atelier devrait être brillant et accueillant. La taille de l'espace dépend de la taille du groupe, mais il doit tenir compte du fait que le groupe doit pouvoir se déplacer avec les bâtons de bambou (1,5 à 1,8 m de longueur chacun). Pour 15 personnes, un espace d'au moins 8 mx8m est recommandé. Bien sûr, les espaces plus grands sont toujours meilleurs, mais l'espace ne devrait pas être si grand que les participants se sentent aliénés.

Un environnement neutre est préférable à un espace de théâtre sombre ou à un espace plein de symboles et de connotations significatifs tels qu'une église ou une exposition avec des artefacts distincts.

Tous les équipements et meubles doivent être disposés de manière attrayante avant le début de l'atelier. Si l'événement se déroule dans un espace public, l'intimité des participants et des facilitateurs doit être garantie. Les gens de l'extérieur traversant l'espace de l'atelier ou venant à regarder ne peuvent pas être autorisés. Il devrait y avoir un coin pour les rafraîchissements. L'espace doit émaner une atmosphère ouverte, amicale et ludique. Il doit y avoir des tables et des chaises mobiles dans la pièce afin que les participants puissent s'asseoir, dessiner et écrire.

### Préparation de contenu

Les organisateurs et les facilitateurs doivent être conscients du contexte complet de l'événement et participer à sa préparation. Ensemble, ils devraient formuler l'objectif du cercle et discuter des questions qui seront abordées. Si nécessaire, une discussion préliminaire avec les participants peut également être utile, bien qu'elle puisse également être perçue comme stressante et affecter l'ouverture.

Toute information fournie à l'avance ne devrait pas conditionner ni influencer les attentes des participants. Les informations à l'avance aux participants devraient donner un sentiment de sécurité et d'appréciation que les organisateurs s'occupent de la vie privée et apprécient la contribution des participants à ce rassemblement spécial.

### Profil des facilitateurs

Il est préférable de mener l'atelier par paires. En plus de l'expertise en matière de facilitation, les antécédents culturels, l'âge et le sexe devraient également jouer un rôle en train de jouer les facilitateurs. À titre d'exemple: l'espace mène des cercles de narration avec Petra Ar dai (s'identifie comme une femme, 55 +, professionnelle du théâtre à fond migrant d'Europe de l'Est, accent en néerlandais) et Jörgen Gario (identifie comme homme, 30 +, artiste de mots parlé avec fond caraïbe, haut-parleur indigène de Dutch). Ces deux facilitateurs se complètent et leur apparence / histoires sont relatables ou représentatives d'un groupe diversifié de participants à l'intérieur et à l'extérieur des Pays-Bas. Les facilitateurs devraient être en mesure de se connecter aux thèmes de leur expérience.

Souvent, une personne de confiance du groupe organisationnel devrait également faire partie de l'équipe de facilitateur, car elle est susceptible d'avoir une relation plus longue avec le groupe spécifique (marginalisé ou vulnérable) de participants.

En travaillant avec les Roms et les Hongrois non-Roma, l'équipe de Space a été ajustée. Ar dai, qui est hongrois (mais non-Roma), a été soutenu par Bizsu, l'ONG qui travaille avec les Roms depuis des années, et par Rodrigo Balogh, un artiste roma et modèle roma bien connu pour l'émancipation de la Roma en Hongrie, en évitant l'appropriation culturelle et en montrant le respect de la communauté du Roma.

Au centre de détention en Slovaquie, seuls les membres du personnel peuvent agir en tant que facilitateurs. Space les a formés à un événement de cercle de narration et a adapté le scénario à leurs besoins. Étant donné que l'équipe d'espace ne parle pas Slovaque, un artiste de mot parlé slovaque a été formé et a rejoint les professionnels du centre de détention.

Space croit que tout le monde est biaisé d'une manière ou d'une autre. Il y a toujours des choses que nous ne savons pas. Lorsque les facilitateurs sont conscients de cela, sont ouverts et curieux, les chances d'erreurs, telles que la moralisation ou le jugement, sont minimisées. Certains aspects de l'élément de mot parlé des cercles de narration peuvent être faits par n'importe quel facilitateur. La création sur place d'un poème basé sur la contribution des participants est mieux effectuée par un artiste qui est pratiqué dans ce domaine.

### Durée et taille du groupe

Le cercle de narration est optimal pour 15 à 20 personnes et dure une journée complète avec une restauration, des collations et un repas partagé. Par exemple 10.00 / 10.30 - 17h30 / 18.00 avec déjeuner et / ou dîner. L'expérience montre qu'un atelier de 3/3,5 heures pour 10 à 20 personnes est le minimum. Si cela est absolument nécessaire et l'accent est mis sur une expérience ludique de transition, vous pouvez augmenter l'expérience à 1 heure avec 25-30 participants. L'espace offre également une expérience de deux jours la plus transformative.

### Règles et code de conduite

Toutes les personnes participant au cercle de narration sont des participants, même les facilitateurs eux-mêmes d'une manière spéciale. Les participants peuvent se retirer d'un exercice, mais ne peuvent pas devenir des spectateurs. Il est important de se respecter mutuellement en écoutant, en donnant de l'espace et en ne passant ou en entrant et en sortant pendant la narration. L'utilisation de téléphones mobiles doit être évitée et limitée aux pauses. Bien que ces exigences soient essentielles, il n'est pas non plus souhaitable pour le facilitateur d'agir en tant que police. Les facilitateurs devraient habilement maintenir l'équilibre entre l'ordre et le jeu.

Au cours d'un cercle de narration, les participants partagent des souvenirs et des histoires personnelles. Les facilitateurs doivent indiquer clairement dès le début que les participants devraient garder un œil sur leur « propre machine de narration », prendre soin de leurs limites et choisir ce qu'ils partagent avec le groupe. Les facilitateurs devraient rappeler aux participants qu'ils ont la liberté de laisser de côté les événements ou de inventer les choses, même des souvenirs.

Les exercices ont été soigneusement conçus pour soutenir les participants à découvrir leurs propres histoires et à leur donner une agence à les partager. Néanmoins, les facilitateurs devraient être alertes et aider les participants à se limiter à la description des images et d'autres souvenirs sensoriels tels que l'odeur, le goût, le sentiment plutôt que l'analyse. La description des événements interpersonnels et la fabulose à propos de autres devraient être évitées autant que possible.

La profondeur et le rythme du partage de la mémoire doivent être déterminés par le participant. Beaucoup est dit entre les lignes lors de l'atelier. Les facilitateurs doivent être alertes et éviter tout type d'exclusion ou de comparaison inconsidérée.

En général, les gens sont heureux de parler de leur vie et de trouver des routes mémoire très agréables. Le souvenir est une expérience cumulative et donc les participants peuvent parfois perdre le temps. Les facilitateurs devraient être délicats, polis et conscients du passage du temps afin que tout le monde ait une opportunité égale de partager.

Au cours d'un cercle de narration, les participants pratiquent différentes formes de narration: spatiale, visuelle et avec des mots. Lorsque le groupe s'engage dans une forme de narration ensemble, les principales règles sont que le groupe commence et se termine ensemble et que les participants ne peuvent pas dire que l'autre n'a dit pas la vérité ou ne brise la fiction en soulignant que les éléments imaginaires de l'histoire ne sont pas possibles dans la vie réelle. Les participants peuvent ne pas corriger l'imagination de l'autre. Ils peuvent se contredire et se défier mutuellement dans la fiction en modifiant le flux du récit.

Les histoires personnelles partagées lors de la narration ne doivent pas être mentionnées après le cercle de narration ou en dehors de l'atelier par les facilitateurs. La partie de fiction spéculative définie dans un avenir post-humain est possible à discuter après l'événement, mais au lieu de l'analyser, il est préférable de décrire ce qui s'est passé et comment cela a fait ressentir les gens.

Les règles les plus importantes concernant la structure de l'atelier sont que tous les éléments peuvent être omis, à l'exception de la partie de réflexion. Les éléments de l'atelier doivent se suivre dans l'ordre d'origine, c'est-à-dire de l'échauffement, à travers des souvenirs (non-fiction) à la fiction spéculative et non l'inverse.

## CONFIDENTIALITÉ

Si l'organisation souhaitait prendre des photos ou des enregistrements des participants ou du matériel généré par eux pendant le cercle de narration, cela devrait être communiqué à l'avance et vérifié que tout le monde est à l'aise. En général, nous vous recommandons d'éviter de faire des photos et des vidéos car cela restreint la liberté des participants. Un enregistrement audio est anonyme et moins intrusif. Vous pouvez toujours prendre une photo de groupe par la suite ou inviter les participants qui sont intéressés à donner une interview vidéo plus tard.

## Espace sûr et audacieux

Une préparation approfondie sur les aspects ci-dessus, le code de conduite, le profil et les tâches des facilitateurs sont essentiels pour créer un environnement sûr mais positivement difficile pour l'atelier. Les cercles de narration ne sont pas des événements publics et fonctionnent mieux avec un petit groupe de participants 10-15 - Max 30. Les éléments de l'atelier ne sont pas compliqués, n'importe qui peut le faire. Pendant la narration, il y a des règles de jeu pour rappeler aux participants qu'ils jouent un jeu et inventent une histoire. Les participants au cercle de narration ne sont pas invités à se faire passer pour un personnage et à perdre le sens de la réalité, mais à se observer et à la façon dont le processus de création se produit. Il existe un lien constant entre l'imagination et la réalité, entre les histoires fictives et «vraies». Les facilitateurs aident les participants à la garde de leurs limites tout en découvrant et partageant des expériences personnelles.

Les cercles de narration emmènent les participants au cours de la réalité à la fiction et au dos. Le concept peut être adapté, certains éléments peuvent être raccourcis ou même omis (sauf travailler avec des souvenirs et la partie de réflexion), mais les facilitateurs doivent être qualifiés pour les principaux participants à leur propre rythme, en suivant la dynamique du groupe dans la fiction, puis à la réalité.

## La vie après la mort et un cadeau commémoratif

Après un cercle de narration, Space propose des groupes les poèmes de l'artiste de mot parlé (Jörgen Gario) et un dessin du monde imaginaire des participants par un artiste visuel (Stella de Kort). L'artiste visuel crée l'image en écoutant l'enregistrement audio (anonyme) de la narration

Cercle. Les participants apprécient avoir reçu ces œuvres d'art, auxquelles ils ont eux-mêmes contribué. C'est un joli souvenir du cercle de narration. Selon la nature de l'événement de narration, toutes les retombées ou façons dont la communauté peut poursuivre le dialogue doit être discutée au préalable et soutenue par l'équipe des facilitateurs et des organisateurs pour créer un impact durable.



Dessin par Stella de Kort après l'entraîneur du cercle de narration de l'entraîneur à Pili, Hongrie.  
Personnages: Parc public, Little Red Suzuki, chat errant, inondation, cerisier

#### Indication de matériel pour 15 participants

La sensation générale des matériaux devrait être qu'elle est simple, belle (agréable à toucher) et aussi respectueuse de l'environnement que possible.

Bamboo bâton 3 pièces par participant (1,5 et 1,8 m de long, 1-2 cm de diamètre) généralement disponible dans les magasins de jardinerie A3 feuilles de papier plus épaisses - 3 pp personne (pour les cartes de mémoire) Ruban de masquage (papier) Rouleau de 2 cm largeur - 1 pp Rolls de différentes larges (2 rouleaux) Corde (2 rouleaux) Petits cahiers 1 pp (pour la poésie et comme présent pour les participants) Marqueurs noirs 1 pp Papier d'emballage (papier de couleur brun ou blanc / bon marché / 1 un peu plus de papier lourds) Papitre et crayons coloriques / marquages Sisseurs (5 pièces minimales) Coudre pour les crayons / marquages SCISS pièces) Désinfection des mains

#### Facultatif pour la réflexion Round:

2 pièces A0 Papier blanc (format d'affiche) pissette à eau, pinceaux, tasses à eau pour nettoyer les pinceaux.

## Apprenez les éléments du cercle de narration



### Introduction (10 min)

*'In this workshop, we use our imagination to look at the stories we carry inside us. During the game, you can spy on your own 'storytelling machine', study your own imagination or discover the obstacles that inhibit it. Watch mindful of your own thoughts and feelings. Take care of your boundaries.'*

Nous commençons la journée en présentant brièvement l'équipe et en nommant ce que nous ferons dans l'atelier de telle manière qu'il invite les participants à une aventure. Nous disons comment se passera la journée. Nous nous exprimons très concrètement, mais essayons d'éviter la formation et la terminologie des consultants.

Rencontrez et saluez avec le café et le thé Réchauffez  
Visites guidées dans nos souvenirs Mots au-de

Nous ne nommons pas explicitement le thème de la journée s'il y en a un, car une déclaration ou un accent sur le sujet ne ferait que s'attaquer aux modèles de pensée et de sentiment enracinés, des idées que nous connaissons déjà. Nous voulons offrir une expérience qui crée un espace pour un nouvel état d'esprit.

Nous gardons l'introduction des participants aussi courts que possible et leur disons que nous garantissons qu'ils en savent plus sur une heure que de passer longtemps à s'asseoir dans un cercle à parler ou à épingler sur une étiquette de nom.

Selon les besoins du groupe, nous fournissons des informations spécifiques pour établir la clarté. Dans un entraîneur du cercle de narration entraîneur, par exemple, nous parlons brièvement des objectifs d'apprentissage. Pour les communautés conflictuelles ou vulnérables, nous énonçons notre objectif pour la journée, assurons aux participants que nous avons une position ouverte et que nous contrôlons la façon dont la journée se passe.

Dans ce manuel, nous essayons de donner une description générale qui est utile aux facilitateurs de connaître en toutes circonstances. Bien sûr, vous devez adapter ce que vous dites et comment vous le dites au groupe participant. Au cours de l'introduction de 15 minutes, les facilitateurs doivent trouver le ton de la voix et établir la relation de pouvoir horizontale de l'interaction pour la journée.

### Réchauffement (10 min)

*'Keep moving and don't let go of the bamboo sticks.*

*You can take it from one hand to the other, but don't break the chain!*



Budapest 2024- Photo Hannah Skultety

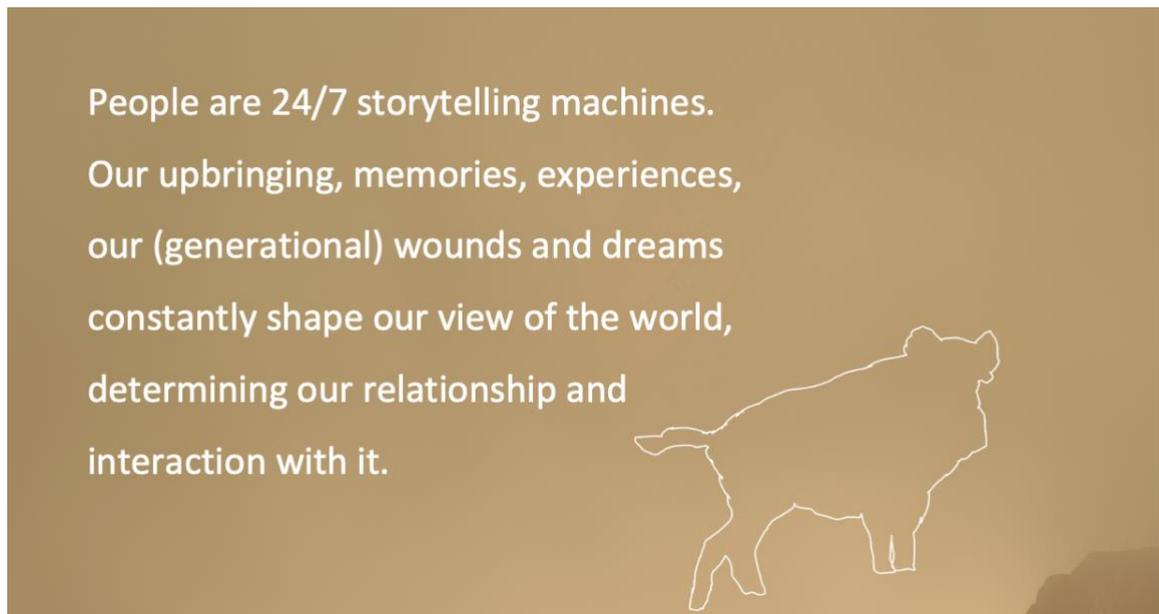
Nous avons mis une pile des bâtons de bambou plus longs (1,18 m) (le nombre de participants rejoignant le jeu) au centre de la salle d'une manière déjà visible lors de l'introduction.

Nous demandons à chacun de tenir une extrémité d'un bâton de bambou dans les deux mains et de former un cercle. Utiliser les bâtons de bambou pour créer une chaîne d'individus sans se toucher le corps. La tâche consiste à se déplacer ensemble en tant qu'organisme sans s'arrêter et à laisser tomber les bâtons de bambou connectés tomber. Lorsque les participants sont coincés, ils peuvent soulever ou baisser les bâtons au-dessus ou en dessous des uns les autres en tenant temporairement les deux bâtons dans une main. Regardez la vidéo de démonstration: <https://youtu.be/vzkjptmhzdw>

Nous vous recommandons d'utiliser de la musique pour se réchauffer. De préférence une pièce instrumentale qui est édifiante mais pas trop rapide sur le rythme, plutôt un flux. Nous utilisons Tezeta (nostalgie) de Mulatu Astatke, musicien de jazz éthiopien. Il est important que la musique ne se réfère pas à une narration (de puissance) comme la marche ou la musique de l'église, et elle ne devrait pas être ésotérique.

La mission semble impossible au début et évoque beaucoup de rires. Avec un attribut et deux instructions, les participants peuvent créer un système dynamique bien fonctionnel qui nécessite une implication égale de tous ceux qui se joignent. Ce système apporte un nouveau

Résultat imprévisible à chaque mouvement et pourtant les participants peuvent se déplacer en toute sécurité dans le système après seulement quelques secondes.



Visites de mémoire (minimaux 1,5-2 h pour 15 participants)

*'Our thoughts and emotions take shape in the context of stories, structured by an intricate web of interconnected narratives of past and future. The past is fiction and so is the future. Every time we speak or think, we invent our own reality. There is no neutral point of entry into the web of stories. We are full of assumptions, prejudices, traumas and dreams. The stories of our ancestors and the conditioning we carry within us constantly influence our perception of the world and how we interact with others. Unfortunately, we are often unaware of this.'*

Avant de commencer à faire les cartes de mémoire, il est important de mentionner que dans cette partie de l'atelier, le groupe travaille avec des souvenirs, avec des histoires personnelles. Il faut rappeler aux participants de surveiller leurs limites. Les facilitateurs devraient garder le professionnel des conseils et bref afin de ne pas provoquer une tourmente inutile, mais est essentiel pour informer les participants que de vrais souvenirs feront surface, mais ils sont libres de ne pas partager, changer ou inventer des souvenirs. Personne ne vérifiera si les histoires sont vraies ou non. Faire les cartes de mémoire, puis la tournée est une excellente façon agréable de partager des histoires et de se connaître, de reconnaître les similitudes et les différences et de nous découvrir au milieu des autres.

→Rappelant l'itinéraire de la maison à l'école et au dos

La création de la carte mémoire commence par se souvenir de l'itinéraire de la maison à l'école primaire. Travailler avec cette mémoire est un choix sûr car la marche vers l'école primaire est une mémoire personnelle, généralement vive mais pas extrêmement chargée émotionnellement, et donc une bonne base pour la narration. En général, tout le monde a un souvenir de ses jours d'école primaire, mais si la recherche préliminaire montre que ce n'est pas le cas, alors toute autre voie d'enfance courante est une option, comme se rendre à l'épicerie et à retour.

### Parcourir l'itinéraire dans l'espace

Avant de dessiner une carte, les participants évoluent la route vers la taille de la pièce et marchent dans les deux sens. Les itinéraires doivent être superposés, c'est-à-dire qu'une mémoire de Budapest peut traverser celle de Paramaribo, etc. Marcher la route, la ressentir dans le corps et voir les autres faire de même est le début de la narration ensemble.

→

Rappelez-vous les odeurs, les couleurs, les goûts, les sons, les formes et autres sensations de l'itinéraire.

*'What was the surface of the road? Do you remember the colours of the sky, the shape of the houses?...*' Les facilitateurs doivent soutenir les participants à la collecte de souvenirs sensoriels (imaginant) avec des questions et des exemples.



### → Dessinez une carte de l'itinéraire

Maintenant que l'itinéraire a été mis à l'échelle à la taille de la pièce, les participants sont invités à l'étendre sur une feuille de papier A3. Ce devrait être une voie circulaire de la maison à l'école et à l'autre bout. Souvent, l'itinéraire de retour est différent, mais si ce n'est pas le cas, les participants devraient découvrir des choses différentes sur le chemin du retour qu'à la sortie.

*'The memory route is a geographical arrangement of memories, not a chronological one. You may have memories of the route from different periods... You may still be able to visit your route, or it may no longer be accessible. Try to collect memories of different moments along the route, see for yourself how the landscape has changed. And above all, don't overthink things!'*

→



→

Collecte (création) de souvenirs sur l'itinéraire

Une fois les itinéraires disposés sur papier, les facilitateurs demandent aux participants de fermer les yeux et, un par un, rappelez-vous un souvenir d'une entité non humaine le long du chemin. Il est important que les participants prennent la première image qui me vient à l'esprit, même si ce n'est pas vrai et ne censurer pas leur imagination. Pour aider les participants à visualiser leurs souvenirs, les facilitateurs peuvent donner quelques exemples. Les fragments de mémoire collectés des entités non humaines sont ajoutés aux cartes de mémoire en les dessinant le long de la route.

*'Close your eyes and imagine an animal along a route, like your own pet if you had one, the neighbour's dog, a farm or wild animal, a bird in the sky, an ant under your feet... Don't think too much! Have you got it? Mark it on your map.'*

Il en va de même pour les souvenirs des plantes (arbres, fleurs, champignons ...), phénomènes naturels (arc-en-ciel, tempête, premier neige, coucher de soleil, tornade ...), paysages (montagne, lac, paysage urbain, mer ...), machines (grille-pain, vélo, bus, feux de circulation ...). Peu à peu, une histoire émerge sur les cartes de mémoire, enracinées dans des souvenirs enrichis d'éléments imaginatifs.



Amsterdam, 2023

→Bandez l'itinéraire sur le sol

Après que les souvenirs des cinq catégories ont été collectés et marqués, les participants retournent dans la salle avec la carte papier en main. Les participants sont invités à marquer les itinéraires dans la pièce avec du ruban adhésif de masquage blanc (le sol ne sera pas endommagé et il est possible d'écrire sur la pièce). Les participants peuvent utiliser différents papiers et couleurs pour marquer des souvenirs spéciaux (animaux, plantes, phénomènes naturels, paysage et machines) sur l'itinéraire. Sur le sol, le plan d'un monde partagé émerge. Cette carte est la base de toutes les histoires à venir du cercle de narration.

Si le temps est court, les facilitateurs peuvent sauter des souvenirs d'entités non humaines et à la place, ils peuvent être immédiatement situés sur le sol. Les participants peuvent partager leurs souvenirs en allant à l'endroit où la mémoire s'est produite. Les facilitateurs peuvent faire bouger le groupe en demandant:

*'What kind of animals, plants, landscapes, etc. do you remember along the route?  
Please stand where the memory occurred and share it with the group.  
Let's collect our animals, plants...etc.'*



→Visites guidées dans nos souvenirs

Selon les routes de la maison à l'école et au dos, le groupe suit un participant sur elle, le sien, leur voyage. Le groupe parcourt littéralement tous les itinéraires. Le facilitateur commence par poser des questions comme un touriste ouvert d'esprit lors d'une visite touristique. Les questions devraient être au présent et se concentrer sur les descriptions des images, des sons et d'autres expériences sensorielles afin que tout le monde dans la pièce puisse les imaginer et les ressentir:

*'Where are we now? What can we see and hear?'*

Il est important que les facilitateurs permettent aux images et aux détails sensoriels de parler d'eux-mêmes, au lieu d'expliquer ou d'analyser les souvenirs des participants. Si le groupe a des antécédents culturels différents, il est très amusant de voyager dans le monde ensemble dans l'imagination pendant un cercle de narration.

Les facilitateurs doivent demander aux participants s'ils ont des souvenirs similaires ou très différents et si quelqu'un souhaite les partager. L'expérience montre que la tournée se transforme spontanément en conversation pendant les tournées à mémoire de mémoire. Les souvenirs partagés sont un processus cumulatif. À mesure que l'expérience progresse, de plus en plus d'histoires émergent, de nouveaux types d'échanges et de découvertes ont lieu. Par exemple, un moment de voyage dans le temps de la mémoire d'un homme du Surinam de Rotterdam Ijsselmonde:

*'I didn't know then that my school was the place where they kept enslaved people before they were transported. Now I can hear them crying.'*



Les routes mémoire peuvent également être définies dans la nature ou dans un parc avec des bâtons de bambou sous forme de points de repère.

Au cours des visites de la mémoire, il y a souvent des réalisations inattendues qui peuvent ne pas sembler immédiatement importantes, mais qui construisent secrètement un fort sentiment de cohésion et d'appartenance au groupe. À Nitra, en Slovaquie, nous avons découvert que nous avons tous un souvenir sensoriel clair et assez similaire de l'odeur de nos écoles primaires. Bien que nous soyons un groupe de personnes d'âges et d'ethnies différents, nous pourrions décrire l'odeur ensemble. Il y a des motifs récurrents tels que des coins mystérieux, des trésors cachés suspects, des chiens effrayants, des magasins de bonbons .... beaucoup de petites histoires que nous partageons, même si nous sommes nés dans des familles et des circonstances complètement différentes.

Après les tournées, la carte du sol «émane» les histoires des participants et la pièce est remplie de souvenirs sensoriels, d'images, d'odeurs de nourriture, d'histoires sur les animaux, les plantes, les paysages, les phénomènes naturels et les machines. Les histoires commencent à interagir, comme dans le cercle de narration à Budapest avec un groupe très diversifié de migrants et de réfugiés où les Jasmines ont fleuri dans un terrain de jeu à Erbil, en Irak, à côté d'un étal de porc dans un village du Myanmar, et le tramway bondé de Tunis a parcouru une parcelle de forêt pluviale pleine de serpents au Brésil.

→Expéditions supplémentaires (thème lié)

Une fois que les participants ont visité tous les itinéraires de mémoire et que la carte de plancher du monde partagé a été créée, il est possible de rechercher indirectement des histoires liées à un thème.

Le cas échéant, les participants peuvent rechercher et partager des histoires sur des traces d'histoire sur la route. Un moyen efficace et plus facile de le faire est de demander aux participants de rechercher des monuments sur les itinéraires. Il est bon de souligner que l'histoire est un récit, écrit par des gens et souvent réécrit. Les monuments, comme les héros, vont également et viennent. Construire des monuments est également un moyen de narration. Les monuments sont des récits tridimensionnels qui commémorent souvent (changent) les relations de pouvoir.

*'What monuments are there on the routes? What could be a monument even though it is not officially considered as such? What or who should get a monument? Where would you place it and why?'*

Une autre façon d'utiliser la carte du sol et de s'engager dans un dialogue thématique est de rechercher certaines notions et sentiments sur la route. Les participants peuvent se tenir sur la carte du sol où la mémoire s'est produite, les ressentir dans leur corps, et certains participants qui veulent partager peuvent le faire.

*'Where along the route are there traces of: oppression, privilege, power, powerlessness, exclusion, inclusion, sense of belonging, peace, civil disobedience, followers, untouched nature, traces of climate change, farming...?'*

Se déplacer autour de la carte du sol et le partage d'histoires plus courtes d'une manière concrète, soutenue par la visualité des modèles sur le terrain, accélère la conversation, crée une dynamique et facilite l'écoute.

Dans le cercle de narration avec les Roms et les Hongrois non-Roma à Pili, presque tous les participants sont allés dans la même école et ont vécu dans cette petite ville. Parler comme ça a été beaucoup plus facile pour ce groupe que de s'asseoir autour d'une table débattre.

*'Look for places on the floor map where you feel a lot of power, where someone or something was in a position to make decisions. Stand there. What do you feel? Where in your body? Tell the group if you like....'*

*Where do you feel little power, drifting, drifting? Stand there. What do you feel? Where in your body? Tell the group if you like....'*

*Find carefree, happy, loving moments on the floor map. Stand there. What do you feel? Where in your body? Share if you like....'*

*Somewhere along the way, there is someone or something (human or non human) who has directly or indirectly inspired you, who you look up to, who is your role model. Stand there. What do you feel? Where in your body? Share it if you like ....'*

Dans le cercle de narration du centre de détention féminine de Nitra, en Slovaquie, la conversation entre les clients et le personnel est devenue réconfortante lorsque des souvenirs de *'freedom'* et *'homeliness'* étaient situés sur la carte du sol.

Comme pour créer de nouveaux monuments, vous pouvez créer plus de conscience du thème et élargir l'implication du groupe sans moraliser ou diriger vers des réponses politiquement correctes en recherchant des choses imaginaires ou des événements sur la carte.

*'Where could a revolution start? Where is the secret revolutionary base? Where is a hidden possibility, a healing power, a source of overlooked knowledge?'*

#### → Notre monde dans un poème

Pendant les visites et expéditions de la mémoire, l'artiste de mot parlé prend des extraits des histoires des participants et crée un poème sur place. Les tournées se terminent avec lui, elle, les récitant le poème. Le poème met en évidence les pensées et les idées partagées par les participants. Les participants apprécient la façon dont tous les fragments de leurs souvenirs se réunissent et forment une œuvre d'art cohérente.



Budapest 2023

→

#### Raccourcis

Pour un cercle de narration, il est crucial de commencer par des souvenirs, même si le temps est limité. Dans de tels cas, les facilitateurs peuvent demander aux participants de se rappeler des souvenirs de leur enfance depuis l'âge de l'école primaire sans faire de carte ou parcourir un itinéraire dans l'espace, simplement en racontant quelques histoires.

*In the Storytelling Circle at the ReMo conference on the future of academia, participants were asked to recall memories and make a personal connection to the theme:*

*'Let's tune in for a moment before we start. Close your eyes and remember who or what inspired you to believe in the academic dream? It could be a person, but also a non-human entity, such as a natural phenomenon or a situation. Who would like to share?'*

Le cercle de narration sur la crise climatique et la transition dans le secteur agricole, Commandé par le ministère néerlandais de l'Agriculture, a réuni des politiciens, des agriculteurs et des militants climatiques. Avant que les participants ne se livrent à la narration, ils se souviennent de souvenirs pour créer des connexions fraîches et inattendues avec le thème:

*'Close your eyes if you like.*

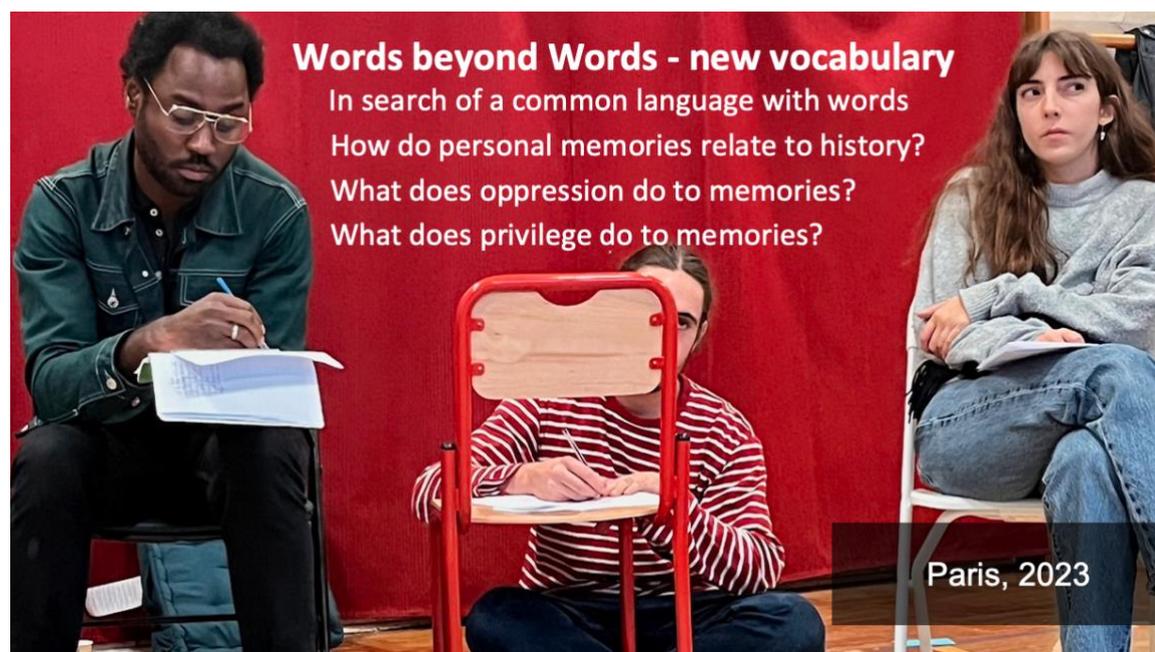
*Find a memory with a cow. It can be the animal or something that reminds you of a cow, e.g. buttermilk, a cowhide, a cartoon cow, cow dung or the effect of cows in a particular area... Let's listen to some memories.*

*Find a memory of a farmer in the same associative way as with the cow. A real farmer, a relative, a neighbour, or from a film, a book, the news... recall the eventual impact of agriculture on the area of your route... Let's listen to some memories.*

*Find a memory of an activist or examples of activist behaviour. It can be a quality in people, animals or plants. It can be anonymous actions .... demonstrations, protests or the impact of activism on a particular issue or area.... Let's listen to some memories.*

Les exemples des facilitateurs devraient être accessibles, faciles à imaginer et à créer un espace pour les participants pour leur propre interprétation.

Mots au-delà des mots (40 minutes - 1 heure pour 15 participants)



Les mots au-delà des mots font partie du cercle de narration où nous utilisons la poésie pour zoomer sur les notions de mémoire, d'oppression et de privilège. Nous pensons que la poésie peut aider à créer un nouveau vocabulaire car il utilise des mots d'une manière différente du langage ordinaire.

Nous avons découvert et testé que, à travers ces termes, des dilemmes tels que l'impact du changement climatique, la discrimination sur la race, le sexe ou l'orientation sexuelle, les traumatismes historiques

et différentes dispositions d'inégalité peuvent être traitées car elles sont toutes enracinées dans des récits liés aux structures de pouvoir. Cette approche aide à faire ressortir les sensibilités et l'engagement inhérents du groupe d'une manière qu'ils ont plus d'agence et de contrôle sur quoi et à quel point ils partagent profondément, tout en restant sur le sujet.



Les participants s'assoient ou dans des tables dans une position qu'ils peuvent voir la carte au sol de leurs souvenirs, car ce paysage crée une atmosphère spéciale et retient l'attention dans le nouveau monde imaginé ensemble. Le facilitateur (peut-être un artiste de mot parlé) pose des questions et donne aux participants le temps (max 5-7 min) pour y répondre un par un. À la fin, les participants ont lu leurs réponses ou une partie comme un seul poème en vers en prose sans les questions.

Les participants peuvent écrire dans leur langue préférée. Si le groupe se compose de plusieurs langues, cela peut être une belle expérience. Certains participants de différents pays peuvent se comprendre (par exemple, les langues arabes) et cela crée (également) un lien spécial entre eux. Des traductions spontanées surviennent qui entraînent des conversations significatives. Mais lorsqu'un poème ne peut être suivi que comme un son, l'intimité créée par les mots dans la langue maternelle souvent à moins longtemps est également très percutante pour l'ensemble du groupe. Un groupe de langue homogène peut également avoir besoin de retranslation comme à Delft, NL, un groupe hollandais qui a eu une discussion fructueuse en redéfinissant le concept de privilège.

- 1. *How do memories (personal history) relate to History?* →  
 2. *What does oppression do to memories?* → 3.  
*What does privilege do to memories?*

Une autre version de l'exercice des mots au-delà des mots est que le facilitateur demande aux participants de décrire le goût, le toucher, la sensation, l'odeur et l'aspect d'un monument. Cette version est plus appropriée lors de la construction d'un monument dans la section du bâtiment.

Décrire un monument à travers les sens peut aider à articuler et à partager ce qu'une structure de puissance dominante ressent pour un groupe marginalisé ou minoritaire. Un bon exemple de cela a été la description sensorielle différente des monuments en France entre les participants avec et sans patrimoine culturel colonial consciemment expérimenté.

Dans les ateliers de formateur à entraîner, on demande souvent que les cercles de narration et en particulier les mots au-delà des mots ne soient pas trop compliqués pour les participants moins éduqués en termes occidentaux. L'expérience montre qu'il n'est pas trop compliqué pour que quiconque réponde à ces questions. Il n'y a pas de bonnes ou de mauvaises réponses et la valeur des mots n'est pas dans les mots mais, comme son nom l'indique, entre et au-delà des mots.

### Bâtiment (20 min)



L'élément de construction du cercle de narration est un exercice collaboratif dans la négociation de l'espace, une autre façon de narrer sans mots (ou imitant un langage verbal).

Nous essayons de ne pas omettre cet élément du cercle de narration, car c'est très amusant et se réfère à l'utilisation de bâtons de bambou dans l'échauffement. L'élément de construction crée une extension tridimensionnelle de la carte du sol, une nouvelle couche du récit dans l'espace qui est visuellement attrayant et utile pour les parties à venir de la narration.

Les participants sont invités à créer un monument (ou un abri, le centre de la révolution ... Selon l'histoire qu'ils feront plus tard) à partir de bâtons de bambou, de ruban adhésif et de corde en 15-20 minutes. Les participants ne sont pas autorisés à parler et tous les bâtons de bambou doivent être utilisés. Nous suggérons l'utilisation d'une musique instrumentale avec un rythme léger donnant un rythme comme arrière-plan comme passer de Nick Cave et Warren Ellis: <https://open.spotify.com/track/45pynerywg8aprlqymndbs?si=v2atyry08e599ff405844bc>

Les facilitateurs doivent souligner que le groupe pratiquera une manière différente de négociation et de narration et que les participants doivent prêter attention à leur «narration

machines ». La structure construite par les participants est la manifestation de leur façon de coopérer.



Utiliser des matériaux légers, fragiles et durables qui sont étranges à construire est un choix conscient. Avec la sélection de matériaux et la cession de ce qu'il faut construire, nous réduisons la possibilité de reproduire les bâtiments existants ou d'utiliser des compétences en construction réelles.

Il s'agit de négocier et de collaborer sur une structure imaginaire.



La transparence visuelle de la structure construite représente la façon dont tous les récits peuvent être désactivés et reconstruits.



Pilis, 2024

Plus tard dans l'élément de narration du cercle de narration, le monument ou l'abri peut être décoré de couleurs, de citations et de dessins.

caractères (30 min)



Dessin par Stella de Kort après l'entraîneur du cercle de narration de l'entraîneur à l'Université Plurality, en France. Personnages: Montagne sous-estimée, camion à ordures, vigne, kookaburra, petite tornade

Cinq non-humains (animaux, plantes, phénomènes naturels, machines et paysages) sont sélectionnés dans les voies mémoire des participants et cinq petits groupes sont formés par les facilitateurs. Pour maintenir l'accent, nous suggérons que le processus de sélection des caractères et de formation des cinq petits groupes soit effectué par les facilitateurs à l'avance, pour

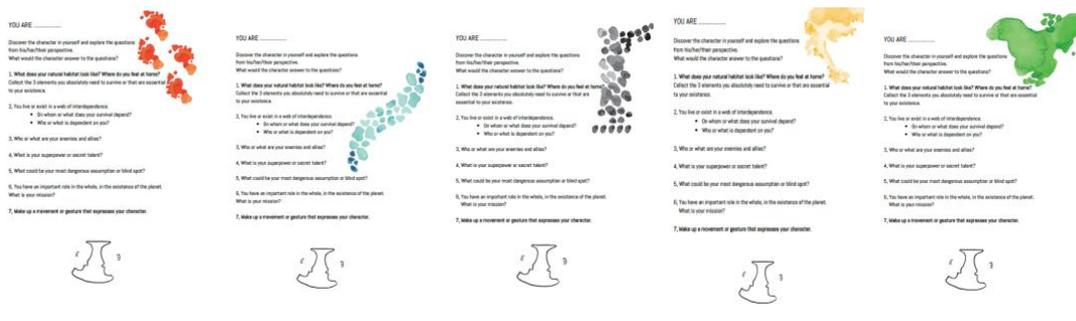
exemple pendant une pause. S'il y a beaucoup de temps et de besoin, les participants peuvent également être impliqués. Nous préférons les facilitateurs pour préparer les groupes de personnages, car ils peuvent alors anticiper la dynamique de la narration et créer un mélange difficile avec des intérêts conflictuels.

*'When we are born, we have no choice in where we enter the stories of our lives. In the same way, the heroes in all myths have to deal with the place and time given to them in the story, and so do you. We have selected the characters and created the groups. You will be given an envelope with the character and some questions and assignments to prepare with your group for the storytelling. Find a spot in the room to discuss and keep your character a secret from the other groups. You will have 30 minutes. Have fun!'*



Les participants se réunissent en petits groupes dans et autour de la construction du monument / abri et ouvrent les enveloppes. Tout le monde connaît l'histoire du personnage, il y a donc une base commune pour la discussion: les participants interprètent les questions en fonction de leur propre compréhension et partagent des souvenirs liés au personnage.

Exemples des cartes de personnage et le lien vers la taille réelle des formulaires:



Vous êtes ..... (name of the character like Wild Goose, Snow, Garbage Truck, Grape Vine, River)

Découvrez le personnage en vous-même et explorez les questions de son point de vue.  
Que répondrait le personnage aux questions?

1. À quoi ressemble votre habitat naturel? Où vous sentez-vous chez vous? Collectez les 3 éléments dont vous avez absolument besoin pour survivre ou qui sont essentiels à votre existence.

2, vous vivez ou existez dans un réseau d'interdépendance.

Sur qui ou qu'est-ce que votre survie dépend?

Qui ou quoi dépend de vous?

3, qui ou quels sont vos ennemis et alliés? 4, Quelle est votre superpuissance ou votre talent secret? 5, quelle pourrait être votre hypothèse ou votre angle mort la plus dangereuse? 6, vous avez un rôle important dans l'ensemble, dans l'existence de la planète. Quelle est votre mission?

7, inventez un mouvement ou un geste qui exprime votre caractère.



→

Pour les cercles de narration à court terme

La version raccourci des cercles de narration n'a pas de voies de mémoire. Les participants recherchent des souvenirs de personnages que les facilitateurs ont suggérés. Comme dans le cas de l'affiliation du ministère néerlandais de l'agriculture: vache, agriculteur, activiste et dans le cas de la conférence Remo sur l'avenir du monde universitaire: science, superviseur, étudiant.

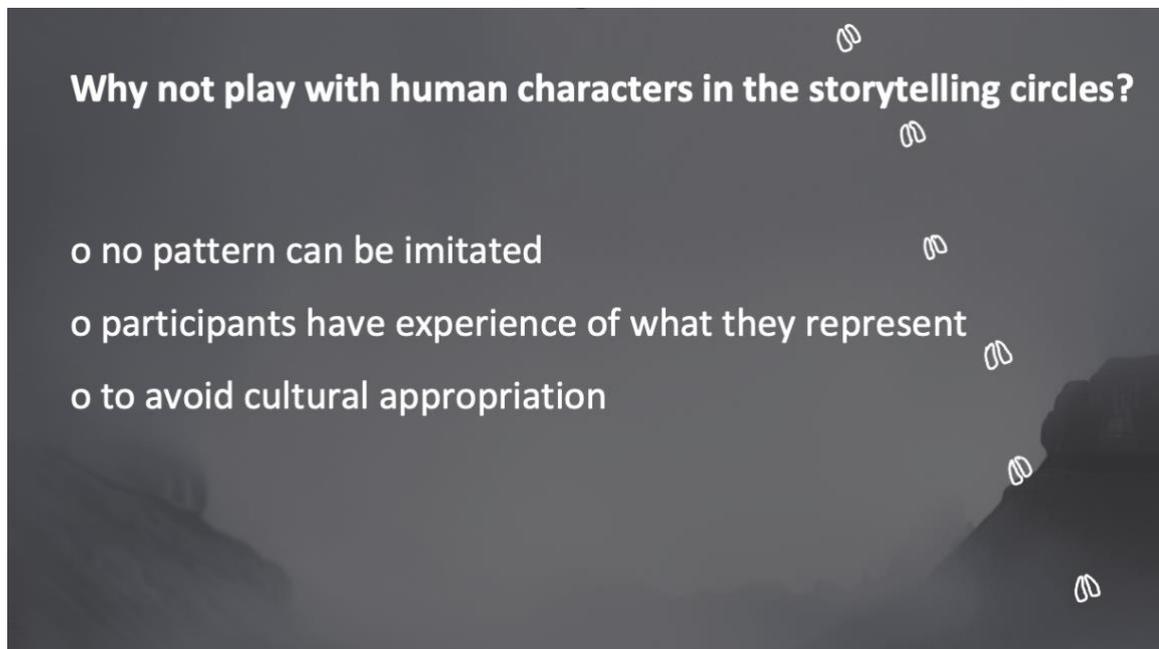
Pour ces occasions, les personnages sont les futures versions des souvenirs et les cartes de personnages ressemblent à ceci:

C'est .... (exact date 50 years in the Future)

Nous sommes à la cérémonie de commémoration du grand changement qui a été initié sur le.... ( real date / name of event or occasion the Storytelling takes place)

Tu es .... (Nom de *character like The Cow of the Future, The Descendent of Farmers, The Descendent of Activists or Science, The Student of the Future, The Supervisor of the Future*) Découvrez le personnage en vous-même et explorez les questions de sa / son point de vue. Que répondrait le personnage aux questions?

1, Quelles valeurs, rêves, compétences et héritage importants avez-vous hérité de vos ancêtres? 2, Quelle est votre superpuissance ou votre talent secret? 3, quelle pourrait être votre hypothèse ou votre angle mort la plus dangereuse? 4, inventez un mouvement ou un geste qui exprime votre caractère.



Jouer avec des personnages non humains ne signifie pas que les participants imitent ou imitent les animaux ou les plantes. Les personnages sont une surface de médiation pour créer une nouvelle relation avec nous-mêmes et le monde. C'est un moyen amusant et sûr de discuter et de négocier des valeurs et des intérêts parce que la conversation de cette manière ne peut pas devenir compétitive ou normative. Il n'y a pas de bonnes ou de mauvaises réponses. Personne ne sait comment un camion à ordures pense et ressent. La préparation des personnages en petits groupes fournit un cadre aux participants pour parler de eux-mêmes, partager leurs expériences et exprimer leurs valeurs.

Travailler avec des personnages non humains évite l'appropriation culturelle et la réflexion pour l'autre sans expérience. Bien que nous, dans le cercle de narration, les gens essaient de penser et de nous sentir comme des non-humains, ce qui est à certains égards impossible et une forme d'appropriation culturelle, nous pensons que les animaux, les plantes, les machines, les paysages et les phénomènes naturels peuvent ne pas être blessés, mais probablement bénéficier de notre apprentissage empathique.

Storytelling (min 60 min pour 15 participants / 5 groupes de 3 personnes)

*'In West Asian/Middle Eastern storytelling traditions, it is still common for the community to approach storytellers, Hakkawaties, with their real life dilemmas or problems. They meet in a coffee house, theatre, community centre...and transpose the dilemma to a fictional parallel world. Together they keep telling and reinventing the story, often with poetry and music, until they solve the problem at least in fiction, in their collective imagination. This is also what we will do. We will ask questions and listen carefully to you, summarizing the story all along the way. '*



Une fois les groupes de personnages créés, les participants ont eu lieu avec leur groupe dans et autour de l'ensemble (construction de monument ou d'abri). Tout le monde devrait pouvoir se voir. Les facilitateurs devraient prendre une position centrale. Le jeu commence par une brève explication du but et des racines de la narration (création de sens), puis les règles du jeu sont expliquées:

1. *'We start the story together and end it together.*
2. *The fiction cannot be broken. We have to stay in the imagination. There is no 'yes but that is not possible ....'. Everything is possible in the imagination. You can still disagree by saying 'yes and...' and give the story the twist you would like.*
3. *It's a cooperative game. If someone's existence is made impossible or fatally threatened and falls out, including yourself, then the storytelling stops. You have to look after your own interests and those of others equally.*

*Is it a deal?'*

Les facilitateurs font un pacte avec les participants et la narration peut commencer. Il y a une invocation indiquant les bases: temps, lieu et situation de départ.

*'We are 7 generations (180 years) further into the future. The sixth mass extinction has long been completed. Many life forms are extinct or close to extinction, including humans. Perhaps there are still some solitary specimens roaming here and there, but not significantly so. It is inconceivable that humans once defined the face of the planet. Although the Anthropocene is over, the traces and legacy of humanity are still present. Other life forms decided to keep the story of humanity alive as a reminder of the destructive consequences of the human ability to secure the privileges of the oppressor.'*

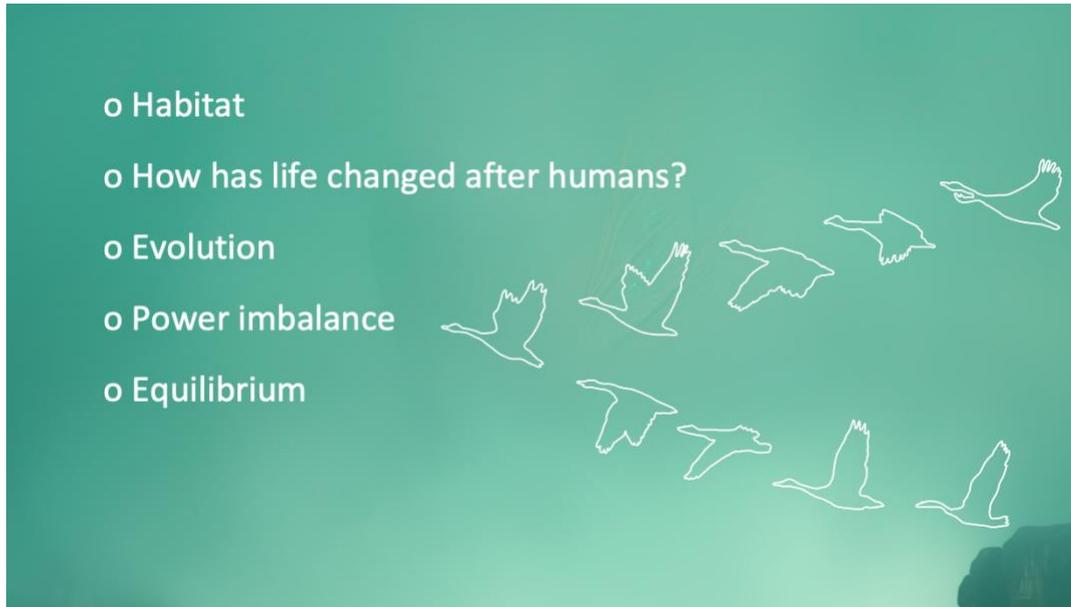
Le démarrage de l'histoire à partir d'un environnement posthume crée des proportions mythologiques (loin de la vie quotidienne, de l'ordinaire) et de l'espace pour l'imagination. Les mécanismes sont articulés dans des gestes plus importants et sont plus clairs et tangibles, ce qui devient plus tard plus facile à interpréter et à traduire dans la vie réelle.

Si la narration a un thème spécifique, il devrait être ancré dans l'invocation comme la raison pour laquelle l'humanité s'est éteinte ou est au bord de l'extinction. Par exemple: «Les gens ne pouvaient pas trouver de solution à une répartition inégale de la richesse et ont continué à exploiter mutuellement et la nature, entraînant leur chute». Ou: "Les gens pourraient briser les récits toxiques du racisme et guérir le passé, les laissant incapables d'imaginer un avenir commun." Les facilitateurs ne devraient pas avoir peur de créer un radical - et si - et aborder les thèmes des cercles de narration.

Outre l'invocation, pendant les facilitateurs de narration ne disent que les plus essentiels, le strict minimum du scénario et pose principalement des questions. Ce faisant, ils créent une poignée pour les participants et influencent le peu l'histoire. L'accent n'est pas mis sur ce qui se passe, mais sur la façon dont cela se produit.

Les participants doivent constituer tous les détails sur le monde imaginaire, à quoi ressemblent les relations et les actions. Ils peuvent utiliser les discussions en petit groupe sur les personnages comme point de départ et raconter des événements imaginaires au paysage (carte de sol et construction du monument / abri) pour inventer l'histoire.

Diverses interventions physiques, musicales, spatiales et performatives sont possibles en plus de la narration verbale. Par exemple, intervenant avec le mouvement au lieu de parler à travers les autres. En savoir plus à ce sujet et les scripts complets comme exemples ici.



→HABITAT

*'The Habitat is your living space. All of you must fit and feel safe.*

*What does Habitat look like? What are the 3 essential elements you need for your existence? Let's negotiate.'*

Après l'invocation, la narration suit avec l'introduction et l'accueil des personnages et la négociation sur l'habitat. À quoi ressemble le monde pour que tous les personnages puissent y vivre?

Par exemple, dans le cercle de narration hongrois, la neige et le mangue ont des besoins et des intérêts existentiels très différents. River doit combattre son ambition de prendre le contrôle de l'endroit, le métro-tram, est complètement déplacé et Lizard ne sait pas où se cacher. La configuration de l'habitat montre la structure de puissance initiale et la façon dont les participants peuvent l'amener à un équilibre (fragile). Cette partie de l'histoire est déjà pleine de conflits et prend parfois beaucoup de temps à parvenir à un consensus.

→La vie après les humains

*'How has your existence (or the lives of your ancestors) changed since there are no more humans on the planet?*

*What do you know about what happened?*

*Relate the downfall of humans to oppression and privilege.*

*Did you or your ancestors hear, feel, smell, or otherwise experience the downfall of humans?'*

Dans le chapitre suivant, le récit zoome sur la façon dont la vie des personnages est modifiée après qu'il n'y ait plus d'humains. Pour certains personnages, l'absence de personnes est un grand soulagement, d'autres, principalement des machines et des animaux domestiques, ressentent une crise existentielle complète. Les personnages formulent de leur point de vue la raison de la disparition de l'humanité. On demande aux participants de considérer le comportement humain comme des non-humains. Cette torsion réduit la possibilité de s'appuyer sur des motifs connus et des clichés répétés. Il est merveilleux de voir à quel point l'imagination humaine est inventive lorsqu'elle est libérée de récits préconditionnés.



### →ÉVOLUTION

*'We make a big jump in time. Exactly 10000 years.*

*All the inhabitants have evolved according to their nature. You all went through changes, big or small. Some became more resilient, some disbanded and continued their lives in a different form.*

*Discuss your evolution with your group and Donnez un résumé.*

*What are the new power relations on the Habitat? Is there a hierarchy or are all inhabitants equal in every way? Which character(s) do you suspect want to take the power and dominate others?'*

Le saut de temps inconcevable élargit l'imagination des participants aux proportions mythologiques et l'histoire prend un personnage magique et visionnaire. Dans l'ensemble, les participants décrivent l'évolution de leurs personnages non humains d'une manière très humaine.

### →Déséquilibre

Après le saut d'évolution, les personnages se développent généralement en taille, montrent les capacités humaines et la coopération à mesure qu'une stratégie de survie devient inférieure qu'au début de l'histoire. Le «laissez-passer libre» pour s'accuser mutuellement de domination et de soif de pouvoir est une partie passionnée de la narration et les participants y font souvent référence dans la réflexion comme la partie la plus informative sur les mécanismes d'adaptation ancrés.

### → ÉQUILIBRE

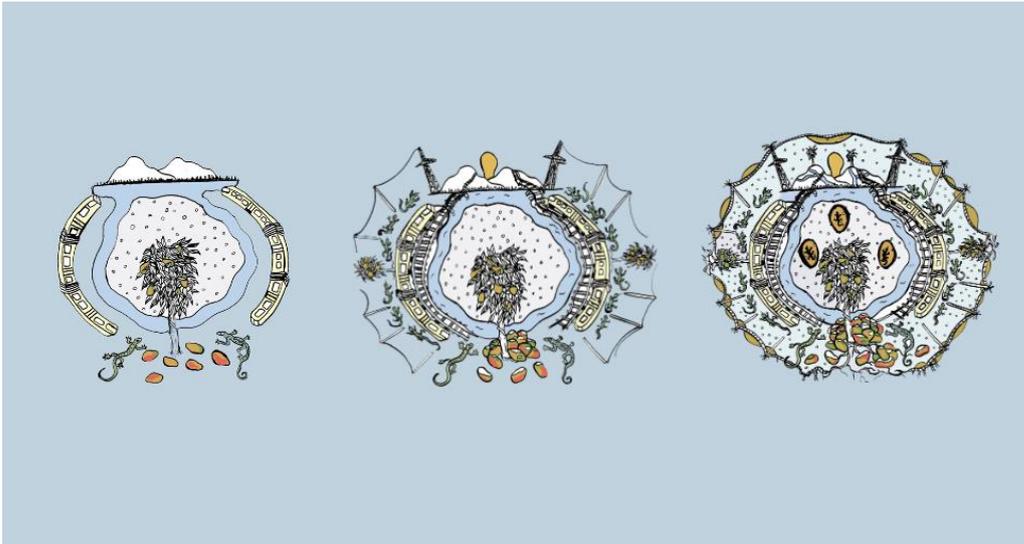
*'Mingle and create mixed groups.*

*Keep your original character and collaborate with other characters.*

*How will you ensure that your world does not fall victim to power relations again? Join forces, plan, and use your superpowers and talents.*

*Tell the end of the story.'*

Les participants travaillent dans des groupes de personnages mixtes pour créer 5 versions de la fin de l'histoire. La narration se termine par une courte conclusion, de préférence sous la forme d'un poème créé lors de la narration par le facilitateur (artiste de mot parlé).



Dessin par Stella de Kort après le cercle de narration à Budapest, en Hongrie.  
Personnages: rivière, métro-tram, mangue, neige, lézard

### → Raccourci

Si le temps est court, aucune visite à la mémoire n'a été faite et les facilitateurs ont fourni les personnages, l'histoire commence 50 ans dans le futur. Les participants sont à un événement commémoratif du changement que le cercle de narration explore. Pour illustrer la structure du scénario à raccourci dans ce manuel, nous utilisons la narration sur l'agriculture durable comme référence, mais les personnages et le scénario peuvent être adaptés pour s'adapter à n'importe quel thème en transition.

*'Today is ... (date 50 years in the future)*

*We are 50 years into the future, commemorating the tumultuous year 20.. when the great turnaround took place, a peaceful revolution, allowing our relationship to each other, nature and the planet to finally be radically transformed. The 2020s were turbulent times. Indecision, distrust and hostility prevailed. The population was becoming divided. Trust in the government was rapidly declining. Now in 20.., during our story, we live in a sustainable and inclusive society that promotes and ensures the growth of the quality of life of all forms of life. People, animals, plants, landscapes form an ecological whole. Not all waste and misery caused by people is gone yet, but our ecosystem is recovering.*

*Every year we come together to build a monument and commemorate how our ancestors managed to turn the tide. Every year, we put the pieces of the puzzle back together to get an ever more complete picture, to understand ever more deeply how our world rose from the rubble and how we can ensure that harmony, the fragile balance of interests, is preserved for the future.'*

### →PASSÉ

Après l'invocation, les participants reconstruisent le dilemme de la vie réelle comme un fait historique du passé imaginaire (qui est notre présent) et quelles positions et forces s'opposaient. Il est important d'articuler tout ce qui fait mal ou se sent injuste.

*'Let's go back in time when the situation escalated and your ancestors became completely opposite or watched helplessly.*

*TO FARMER AND ACTIVIST:*

*What did the camps blame each other for? What was the reason for their anger?*

*Can you take turns throwing reproaches at each other?*

*Reenact the past.*

*TO THE COW:*

*How did the cow feel under these conditions?*

*What characterised your ancestors' relationship with humans?*

*TO FARMER AND ACTIVIST: What was the pain that lay behind the anger?*

*What hurt the farmers the most and why? What hurt the activists the most and why?'*

#### →TOURNANT

Après que le dilemme réel apparaît pleinement sur la toile de la fiction, l'histoire zoome sur le tournant et les participants imaginent et décrivent le moment de confiance qui a été la base du changement.

*'TO THE COW:*

*You used to be a fairly large group in a very oppressed position.*

*What was the drop that filled the bucket? What was the turning point?*

*What was the cow's role in the changes?*

*TO FARMER AND ACTIVIST:*

*What was the turning point? How did your ancestors find common ground that slowly allowed trust to develop between the two groups?*

#### →AVENIR

Les participants résumant à quoi les efforts des ancêtres ont conduit à ce nouveau monde dans lequel ils vivent. À quoi ressemble ce nouveau monde et quelles sont les leçons du passé?

*TO ALL:*

*How does the past express itself in your present and what do you pass on to your children and grandchildren for the future? What should not be forgotten?*

#### →Fermeture de la cérémonie

Les participants peuvent écrire ou dessiner leurs idées sur les notes et les accrocher dans le monument. Le facilitateur lit les notes du monument comme lors d'une cérémonie de commémoration. La narration se termine par une courte conclusion, de préférence sous la forme d'un poème créé lors de la narration par le facilitateur (artiste de mot parlé).



### Réflexion (min 30 min)

Il est important de se réunir et de réfléchir à la narration avec les participants. Cela peut être fait en tant que discours après le dîner. S'il y a suffisamment de temps, la discussion peut avoir lieu pendant que les participants créent une image de l'habitat et de l'histoire en aquarelle.

Les principales questions sont 1, 2, 3 et 4.

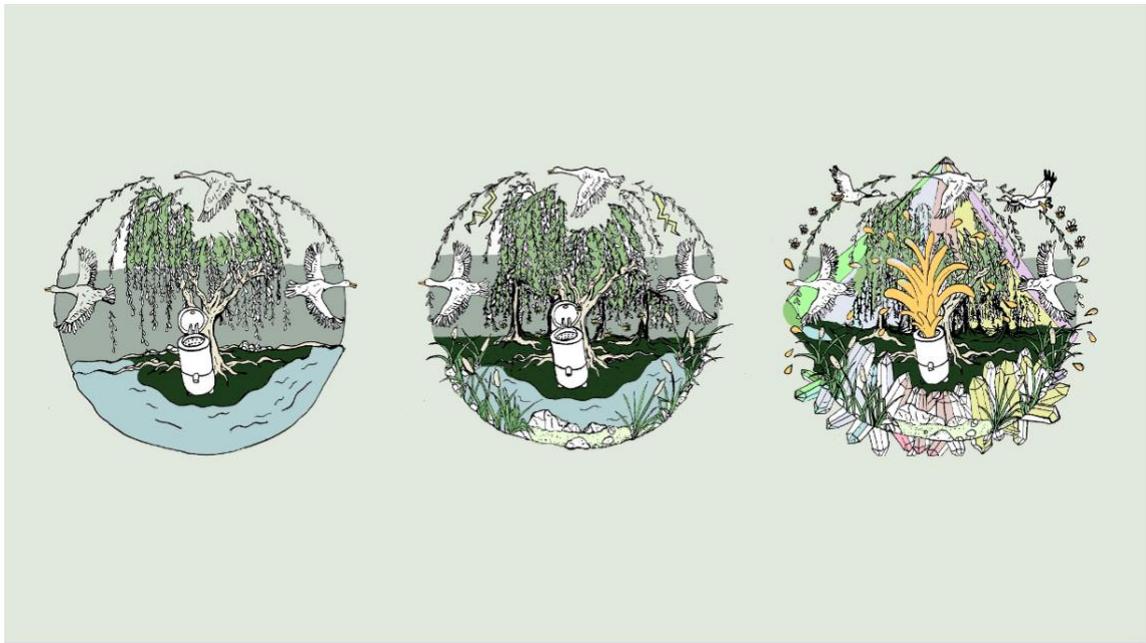
1. Qu'est-ce que c'était que faire la narration et représenter un personnage non humain? 2. Comment (le cas échéant) votre relation avec le personnage et le groupe a-t-elle changé pendant la narration? 3. Y avait-il des éléments de l'histoire que vous avez créés que vous ne vous attendiez pas? Avez-vous été surpris par des émotions ou des pensées qui ont fait surface? 4. Quels dilemmes réels avez-vous rencontrés et reconnus dans l'histoire? 5. Voyez-vous des liens entre la narration et les histoires des visites de la mémoire? 6. Avez-vous passé un bon moment? Comment l'expérience s'est-elle comparée à vos attentes, si vous en aviez?

Créez votre cercle de narration avec une licence Creative Commons!

N'hésitez pas à créer votre propre adaptation pour le thème et le groupe avec lesquels vous travaillez. Considérez la durée, la taille du groupe et quel est votre objectif avec le cercle de narration et suivre le code de conduite.

Nous offrons également un entraîneur aux cercles de narration d'entraîneur pour développer le matériel sur le sol à vos exigences avec la facilitation avec Petra Ar dai (néerlandais, anglais, hongrois) et Jörgen Gario (artiste de mot parlé en néerlandais, anglais et papiationo). Si vous avez besoin de conseils ou d'aide à l'adaptation ou si vous souhaitez réserver une passoire à l'entraîneur ou à un cercle de narration sur mesure, n'hésitez pas à entrer en contact: [petra@spaceexplorers.nl](mailto:petra@spaceexplorers.nl)

Le Cercle de narration artistique de dialogue Common Ground par espace, les explorateurs du présent continu sont sous licence Creative Commons By-NC-SA 4.0. En tant que réutilisateur, nous nous attendons à ce que vous accordiez un crédit à l'espace dans votre communication / publication de vos activités pour lesquelles vous avez utilisé notre méthodologie. En tant qu'utilisateur RE, vous êtes autorisé à distribuer, remixer, s'adapter et construire sur le matériau dans n'importe quel support ou format, à des fins non commerciales uniquement. Si vous décidez de modifier ou d'adapter le matériel, vous devez concéder au matériel modifié en termes identiques.



Dessin par Stella de Kort après le cercle de narration à Pilis, en Hongrie. Personnes: oie sauvage, brume du matin, centrifugeuse, ruisseau Gerly, saules.

## *Part II: The research*

## Présentation de la recherche

Il y a près de deux ans, j'ai assisté à mon premier cercle de narration. Depuis lors, j'ai parcouru mon itinéraire de la maison à l'école à plusieurs reprises - à chaque fois, rencontrant à chaque fois de vieux souvenirs de (presque) animaux oubliés qui sont apparus le long de la route, ou paysages ou de phénomènes naturels. J'ai également été un Kookaburra, la première neige en hiver et un tramway qui s'appelle un métro. Il est sûr de dire que, en tant que chercheur formé académique, c'était tout un voyage en dehors de ma zone de confort; En dehors des façons habituelles et confortables de faire de la recherche!

Au cours des deux dernières années, j'ai participé à ce projet dans le cadre d'une équipe de recherche du Département de sociologie de l'Université VU Amsterdam. Au cours de cette période, j'ai collaboré avec les partenaires artistiques et académiques pour rechercher la méthodologie *Common Ground Dialogues* comme un outil de dépoliarisation et pour aider à développer la méthodologie avec les partenaires pendant plusieurs cercles de narration.

En tant que chercheur principal de ce projet, j'ai ainsi participé et observé dans plusieurs cercles, interviewé les participants par la suite et assisté et participé à des séances de réflexion. De plus, j'ai essayé de fusionner mes propres objectifs et connaissances de forme scolaire avec ceux des partenaires artistiques. Compte tenu de ma propre formation en tant que sociologue qualitativement formé (et non en tant qu'artiste), ce n'était pas toujours la tâche la plus facile; Nous devons parfois trouver des moyens de connecter à la fois les mondes et les logiques et le faire fonctionner, mais j'espère et crois que les deux dialogues de terrain communs en tant qu'intervention artistique, ainsi que la recherche, reflètent finalement cette fusion de la connaissance.

Dans cette deuxième partie de ce manuel, le volet de recherche de ce projet est présenté. Premièrement, Juliette Grossman (philosophe et chercheuse des pratiques artistiques au Plurality University Network, Paris) et je discute de la façon dont cette recherche aborde la notion des pratiques basées sur les arts en tant que forme d'intervention sociale et de production de connaissances, et comment cela peut combiner avec le rôle de la production académique de connaissances sous forme de co-création. Deuxièmement, je dissèque de manière critique les notions de polarisation et de dépoliarisation car elles sont couramment utilisées et comprises. En fin de compte, je soutiens que pour vraiment faire face à la «polarisation», nous avons un besoin urgent de méthodologies artistiques et expérimentales. Enfin, la troisième et la quatrième section montre comment la recherche a été menée, conduisant à la présentation des résultats finaux de la recherche.

Timo Korstenbroek

Chercheur à l'Université VU Amsterdam, Département de sociologie

# Pratiques artistiques, narration et changement social

Que signifie «rechercher» une intervention basée sur les arts socialement engagées comme le projet *Common Ground Dialogues* ? Cette question contient plusieurs dimensions et angles à répondre. Bien sûr, nous pouvons pratiquement montrer les différentes étapes entrepris dans ce projet à travers lesquelles nous, en tant que chercheurs, avons essayé de capturer «ce qui se passe» lors d'un cercle de narration (STC) - et, pas de soucis, nous *will* le montrons. Nous pouvons également montrer les résultats d'une telle entreprise, et (évidemment) nous allons également le faire. Mais avant de le faire, il est bon de réfléchir brièvement sur certaines dimensions et sous-questions plus profondes concernant la question ci-dessus.

Ces sous-questions sont peut-être un peu plus philosophiques et traitent des interconnexions entre (1) les arts, (2) les sciences (sociales), et (3) la société, et les questions sociales liées aux artistes et aux spécialistes des sciences sociales. Dans cette section, nous discutons donc de la relation entre l'art, les projets basés sur les arts en général - et ce projet basé sur la narration en particulier - et le changement social. De plus, nous examinons le rôle de la recherche scientifique sociale. Qu'est-ce que *engaged research* implique et prometteur et comment cela est-il lié aux prémisses artistiques de ce projet?

## Pratiques artistiques et changement social

Comme le fait remarquer Elliot Eisner, l'art a longtemps été célébré pour sa capacité à évoquer l'émotion et à inspirer la créativité, mais son potentiel en tant qu'outil de compréhension et de transformation de la société est souvent négligé. Pourtant, au-delà du simple plaisir, l'expression artistique peut jouer un rôle crucial dans la lutte contre les inégalités et le remodelage de la façon dont nous percevons nos mondes sociaux. À la base, l'art a une capacité unique à mener des déséquilibres sociétaux en lumière: il peut amplifier les voix et les perspectives qui sont souvent marginalisées, remettant en question les systèmes qui, suivant la philosophie de Jacques Rancière, rendent certaines personnes et idées invisibles ou inaudibles; L'inégalité dans le monde d'aujourd'hui n'est pas seulement une question de ressources, mais aussi de savoir qui devient vu, entendu et reconnu. En amenant ces voix négligées dans la sphère publique, l'art perturbe la dynamique du pouvoir établie et redéfinit ce qui est jugé important.

Dans le même temps, l'art fait plus que «révéler» les injustices; Il crée de nouvelles façons de connaître et de comprendre. Contrairement aux méthodes traditionnelles qui reposent sur la logique ou les données, l'art engage nos sens. Cela nous oblige à voir, entendre et à ressentir les expériences des autres d'une manière qui résonne émotionnellement. Cet engagement sensoriel favorise l'empathie;

comblent les écarts entre les personnes ayant des vies et des perspectives différentes. C'est grâce à ce processus que l'art devient un outil de connexion, offrant une appréciation plus profonde de l'humanité partagée.

De plus, comme l'a fait remarquer le poète Audre Lorde, «la poésie n'est pas un luxe. C'est une nécessité vitale de notre existence. Elle forme la qualité de la lumière dans laquelle nous prédisons nos espoirs et nos rêves envers la survie et le changement, d'abord transformés en langue, puis en idée, puis en action plus tangible.» Les paroles de Lorde capturent l'essence de la façon dont l'expression artistique - que la poésie, la peinture, la musique, le cinéma ou le théâtre - puissent habiliter les individus et les communautés. Il donne la voix aux sans voix, leur permettant de nommer leurs expériences et de les transformer en action.

Bien que de nombreux produits d'art ne soient que cela: un produit final - un objet, certains artistes se concentrent explicitement sur la création d'un impact sociétal. Dans de tels cas de *socially engaged art*, l'art ne concerne pas la fabrication d'un objet, mais sur la fabrication du changement social en soi, comme le soutient Lynn Sanders-Bustle. Ainsi, plutôt que de créer des objets autonomes, les artistes engagés socialement conçoivent des projets participatifs et collaboratifs qui invitent les gens à explorer et à défier les frontières dans leur monde social. Ces pratiques socialement engagées mélangent l'art, la science et la communauté, créant des espaces pour le dialogue et de nouvelles façons de penser. Grâce à ces efforts, l'art peut défier les récits dominants et encourager la réflexion sur les structures qui façonnent nos vies.

Un exemple convaincant est *Theater of the Oppressed* d'Augusto Boal. Cette méthode de théâtre participative transforme les membres du public en «acteurs de Spect-acteurs» actifs, les invitant à s'engager directement avec des performances qui traitent des problèmes réels. Le théâtre devient un espace où les participants relient leurs expériences personnelles à des déséquilibres de pouvoir sociétaux plus larges et des modèles d'injustice et d'inégalité. En explorant ces connexions, ils réfléchissent non seulement aux différences de puissance structurelle mais expérimentent également des stratégies pour les résoudre en collaboration. La recherche sur de tels projets montre leur potentiel transformateur. Ces initiatives oscillent souvent entre la création d'espaces sûrs pour la narration personnelle et la connexion de ces histoires à des contextes politiques, historiques et sociétaux plus larges, ce qui peut également créer des tensions. Cette double focalisation aide les participants à découvrir des expériences partagées d'oppression et à développer de nouvelles perspectives. Dans ces espaces, les connaissances marginalisées sont non seulement exprimées, mais co-crésent de nouvelles compréhensions qui remettent en question les systèmes dominants et inspirent l'action collective.

En somme, la puissance des produits artistiques réside dans sa capacité à révéler, se connecter et se transformer. En rendant l'invisible visible et en nous invitant à sympathiser avec les autres, l'art favorise la compréhension et perturbe le statu quo. Que ce soit à travers des œuvres individuelles ou des efforts collectifs, les pratiques artistiques offrent des voies pour imaginer et créer un monde plus juste et équitable.

## La narration en tant que pratique artistique

La narration en outre est l'une des façons les plus percutantes de mettre en évidence les perspectives marginalisées dans les projets de théâtre participatif. Les histoires façonnent la façon dont nous voyons nous-mêmes et les autres, ouvrant des portes à la compréhension de l'autre, tout en remodelant notre imagination aux niveaux personnel et collectif. À travers des histoires, nous avons non seulement un aperçu des expériences des autres, mais nous réfléchissons également à nos propres identités, car les autres peuvent agir comme des miroirs qui nous aident à nous connaître. Par conséquent, les histoires ne consistent pas seulement à envoyer ou à recevoir des informations - il s'agit de cultiver l'empathie et d'élargir notre capacité à se connecter avec des personnes qui vivent et pensent différemment de nous.

Dans ce projet, le concept de *narrative imagination* (comme décrit par Molly Andrews, entre autres) a donc servi de base à notre approche de la narration artistique. Ce concept met en évidence l'interconnexion entre les histoires (récits) et comment ils nous aident à imaginer le monde (différemment): à la fois comment il était et pourrait être. Ce lien entre la narration et l'imagination souligne le rôle transformateur des pratiques artistiques dans la société. Cela rend l'art, y compris la narration, essentiel pour favoriser la compréhension, l'empathie et l'engagement au sein de diverses communautés.

En plus de cela, les histoires doivent être appréciées pour leur potentiel pour ce qui a été étiqueté *world-making*. La création mondiale est un processus créatif collaboratif qui élargit les limites de nos réalités partagées en faisant de la place pour une multitude de récits qui réinventent ensemble les mondes sociaux que nous détenons (et faisons) en commun. Cependant, la création mondiale nécessite simultanément une position critique et réfléchissante. Nous devons poser des questions telles que: qui partage cette histoire? Quels antécédents ou circonstances façonnent leur point de vue? Comment ce récit s'aligne-t-il avec ou défie-t-il l'histoire dominante dans l'espace? Après tout, l'inclusion implique plus que d'embrasser la différence; Il faut s'attaquer activement aux déséquilibres et aux inégalités de pouvoir intégrés dans cette différence. Les espaces de narration doivent être soigneusement construits pour éviter de renforcer les hiérarchies existantes. Au lieu de cela, ils devraient contester activement les perspectives dominantes et fournir une plate-forme pour que des voix marginalisées soient entendues.

Le but de ce processus est alors de créer des opportunités d'imagination des communautés et des identités d'une manière qui transcende des définitions traditionnelles et étroites qui alimentent la polarisation. La narration, lorsqu'elle est approchée de manière réfléchie, a le potentiel de remettre en question les inégalités existantes, de renforcer les identités marginalisées et d'inspirer de nouveaux récits collectifs dans lesquels les hiérarchies structurelles de la différence sont réinventées et reconstituées dans de nouvelles histoires collectives qui peuvent transporter un (plus) terrain d'entente.

## (De-) polarisation et recherche de terrain commun

Alors maintenant que nous avons une compréhension plus générale de la puissance des pratiques et de la recherche basées sur les arts socialement engagées - et des façons dont ceux-ci peuvent combiner pour résoudre les problèmes sociétaux, maintenant, à discuter explicitement de la revendication centrale que le projet *Common Ground Dialogues* fait, à savoir que la façon dont la manière de narration impliquant des éléments performatives et visuels a un fort effet sur les audiences exprimant différentes opinions (politiques). Dans ce projet, la recherche s'est engagée dans cette affirmation en apportant des connaissances sociologiques sur la polarisation et la dépoliarisation des «stratégies». Comment comprendre le phénomène de polarisation par rapport à ce projet? Et comment la méthodologie CGD est-elle liée aux interventions populaires actuelles contre la polarisation? Dans cette section, nous répondons à ces questions afin d'ouvrir de nouvelles voies de pensée qui suggèrent comment des interventions telles que la méthodologie CGD peuvent offrir plusieurs qualités uniques pour lutter contre la polarisation sociétale.

Dans la plupart des définitions, la polarisation est expliquée comme la dynamique de *us* contre *them*: la création de *ingroups* particulière dans laquelle les membres convergent et deviennent de plus en plus proches d'une part, et la divergence simultanée de ces groupes de l'autre vers des positions opposées de plus en plus extrêmes. Cela, selon lui, conduit à l'élargissement des divisions entre différents groupes sur des problèmes et des positions morales politiques et sociétales. Ces dernières années, nous avons assisté à de nombreux exemples de cette dynamique qui ont été reconnus ou étiquetés *polarization*. Pensez par exemple aux débats et aux conflits houleux survenant dans des pays du monde entier autour de la montée en puissance du mouvement antiraciste BLM, à la divergence croissante des positions dans le «débat» climatique, ou aux écarts sociétaux élargis résultant de la croissance des sentiments «anti-vaccination».

La polarité croissante entre différents groupes sociétaux est souvent déplorée, car elle est supposée dangereuse pour le fonctionnement sain des sociétés démocratiques. Il est par exemple soutenu que la polarisation génère des coins et des conflits dans la société qui complique la prise de décision démocratique et érodent la confiance institutionnelle. De plus, il a été souligné que la polarisation peut provoquer un processus qui a été appelé *democratic backsliding*, dans lequel les acteurs politiques démagogiques alimentent et exploitent les divisions sociétales pour de nouvelles mesures et politiques antidémocratiques.

Pour cette raison, la polarisation est devenue un signe d'avertissement; Un mot à la mode dominant le discours quotidien. Nous en entendons tous parler. Nous en parlons tous. Nous avons tous une idée de ce que cela signifie. Il n'est donc pas surprenant que les gens *feel* que la polarisation ait augmenté ces dernières années, bien que les résultats de la recherche indiquent souvent que les niveaux de polarisation mesurés ne sont pas du tout plus élevés qu'ils ne l'étaient dans les décennies précédentes. Le

La montée en puissance du «discours de polarisation» se reflète également dans l'explosion simultanée de la recherche sur la polarisation. Dans ce domaine de recherche, les distinctions sont souvent faites entre différents types de polarisation. Sur la base de ces distinctions, on fait parfois valoir que, en effet, *ideological* ou *issue polarization* (dans lequel les positions idéologiques sur certaines questions sont mesurées) n'a pas augmenté, mais qu'il y a une augmentation notable de ce que l'on appelle *affective polarization* - des attitudes sociales non basées sur les désaccords.

De telles recherches aident ainsi à discerner entre différentes formes et la dynamique de la polarisation, tout en expliquant simultanément certains des paradoxes auxquels sont confrontés des chercheurs de polarisation. Néanmoins, bien que différent de concentration et d'explication, la plupart (sinon la totalité) de la recherche de polarisation s'écarte du même paradigme. C'est-à-dire: la polarisation est généralement caractérisée comme la divergence de deux (ou plus) groupes dans des directions polaires de plus en plus extrêmes (soit affectivement, idéologiquement ou les deux).

Plus ou moins implicite dans ce paradigme est donc l'idée d'une position modérée: un point central de l'endroit où ces groupes peuvent diverger dans leurs directions polaires opposées respectives. Après tout, si l'on suppose qu'il y a certains «pôles» extrêmes auxquels les groupes peuvent se déplacer, il doit également y avoir une position plus neutre d'où ce mouvement est possible en premier lieu, non? Cette notion paradigmatique porte non seulement de forts effets à nos compréhensions conceptuelles de la polarisation, mais aussi sur les moyens pratiques proposés de répondre aux instances de polarisation, le soi-disant *depolarization strategies*.

La plupart des stratégies de dépoliarisation se concentrent sur la réduction de la gravité du conflit. Cela peut être fait de différentes manières. Une suggestion populaire par exemple est de se concentrer sur le renforcement de la ou les voix résidant dans un centre soi-disant modéré, d'engager la majorité silencieuse (voir par exemple: le modèle Brandsma), afin de fournir des nuances et de la neutralité comme contrepoids aux extrêmes polarisés. Dans d'autres cas, il pourrait y avoir plus de volonté de faciliter le dialogue entre les extrêmes. Ce dialogue est alors souvent de nature procédurale et rationnelle, basé sur l'hypothèse que la création d'un espace dans lequel les points de vue des deux groupes peuvent être également partagés et discutés rationnellement, guidés par des étapes et des procédures claires, est le moyen de gérer la différence et le conflit (pour un aperçu des différentes approches théoriques et des réponses pratiques à la polarisation, voir le rapport KIS, comme indiqué dans les références théoriques).

Maintenant, cette recherche soutient qu'il y a environ trois problèmes ou des malentendus dans les compréhensions ci-dessus des (et les réponses à) la polarisation, qui, lorsqu'elles sont traitées, contribuent à recadrer quelque peu les dangers et les défis de la polarisation, qui, à leur tour, contribuent à voir pourquoi

Premièrement, nous devons nous poser la question de base si la polarisation est même destructrice pour commencer, car cela semble être le point de départ de beaucoup d'écriture sur la polarisation. Certes, de nombreux auteurs sur la polarisation distinguent les formes de polarisation indésirables des formes de polarisation plus constructives, mais la plupart des pensées s'écartent toujours de l'idée que la polarisation «extrême» est quelque chose de destructeur qui doit être résolu. Nous suggérons de retourner cette façon de penser complètement et de commencer par indiquer que la polarisation *in essence* est quelque chose de constructif, et, encore plus que cela, une condition vitale pour une démocratie saine.

Ici, le travail du philosophe politique belge Chantal Mouffe est instructif. Elle soutient que les conflits agonistes sont au cœur de la vie démocratique, car cela crée une arène dans laquelle différents points de vue et voix peuvent être entendus. La «polarisation» (entrepreneuses, car ce n'est pas un mot que Mouffe elle-même utilise) est donc essentielle pour mettre des luttes démocratiques à l'ordre du jour politique. Après tout, sans permettre la polarisation, il n'y aurait pas de suffragettes, pas de mouvement des droits civiques, pas d'espace pour les mouvements émancipatoires. L'un des plus grands dangers pour les sociétés démocratiques, soutient donc Mouffe est de maintenir les normes d'un consensus modéré-centriste libéral qui essaie d'apaiser ou d'ignorer les conflits, car cela marginaliserait le potentiel de luttes démocratiques légitimes pour l'égalité. Par conséquent, la démocratie concerne essentiellement (trouver des moyens) de faire de la place pour les conflits et la différence, plutôt que (AB) le résoudre.

Pourtant, cela ne veut pas dire que, dans certains cas, la polarisation peut en effet devenir destructrice. Et cela nous amène au deuxième numéro. Le paradigme des extrêmes de plus en plus divergents décrit ces positions extrêmes en termes plutôt neutres. Il en va de même pour la plupart des stratégies de dépolarisation qui ne se soucient pas de prendre en compte les affirmations réelles et les différentes positions hiérarchiques des groupes «polarisés» impliqués. En d'autres termes: il prend le conflit *in itself* comme problème, mais ne considère pas le *nature of the conflict*. La polarisation est considérée comme l'affrontement entre deux extrêmes, mais qui sont ces extrêmes et ce qu'ils prétendent ou champion restent en grande partie têtus. Le relativisme et la régulation dans les deux côtés dans cette approche de la polarisation, ce qui rend presque impossible de porter un jugement moral ou normatif sur les différents groupes impliqués dans les débats polarisés.

Cependant, toutes les positions polarisées ne peuvent pas (et pourrais-je ajouter: doivent) être considérées comme «égales». Certains groupes polarisent explicitement à *exclude* d'autres, tandis que d'autres groupes polarisent pour promouvoir leurs luttes démocratiques pour *inclusion*. Les réponses à la polarisation, suggèrent cette recherche, devrait donc commencer par considérer *the nature of the conflict* plutôt que le *conflict itself*. En effectuant une telle évaluation, les notions de Mouffe de *antagonism* et *agonism* sont utiles.

*Antagonism* indique une relation dans laquelle l'autre est considérée comme un ennemi - quelqu'un à relâcher de la société. Les positionnements polarisants prenant une position antagoniste sont donc antidémocratiques et destructeurs, pourrait dire. Ce sont les types de polarisation contre lesquels combattre. *Agonism* cependant,

Décrit une relationnalité dans laquelle l'autre est considérée comme un adversaire, quelqu'un qui vous est en désaccord avec (désapprouver même) avec véhémence, mais toujours reconnaître comme un partenaire légitime (contre) dans le processus démocratique. Les positions polarisantes prenant une position agoniste peuvent donc être considérées comme constructives. Ce sont les luttes démocratiques légitimes mentionnées précédemment. Pour faire face à la polarisation, nécessite donc une réflexion continue sur les différentes positions hiérarchiques que les gens occupent et les affirmations liées à leur apparition lorsqu'ils «polarisent».

Cela concerne le troisième et dernier problème, qui concerne le rôle du centre soi-disant modéré ou neutre dans la dynamique polarisée. Ce problème est à deux volets. Premièrement, conformément au travail de Mouffe, les approches qui annoncent le rôle d'un centre modéré portent l'effet de rejeter toute lutte démocratique légitime pour l'égalité jugée «trop radicale». Deuxièmement, la notion entière d'une position modérée ou neutre supposée est un mythe pour commencer. Ce qui est considéré comme «neutre» ou «normal» dans une société donnée est d'une manière générale simplement le produit de normes culturelles hégémoniques qui ont pour effet de faire certaines positions *appear as if* neutre, alors que ce n'est vraiment qu'une position (quoique dominante) parmi beaucoup. Le renforcement du centre modéré ne ferait donc que renforcer la dominance du centre normatif, ce qui signifierait perpétuer les déséquilibres hiérarchiques de l'apprenant.

Alors, quel est vraiment le problème ici? L'enjeu de la société lorsque nous parlons de «gérer la polarisation» est essentiellement la présence de (1) un espace pour une véritable différence agoniste, dans laquelle (2) les hiérarchies de pouvoir normalisées peuvent être remises en question, réfléchies et négociées afin d'imaginer collectivement de nouvelles récits au-delà de communs ou hégémoniques. Et c'est pourquoi nous pensons que les pratiques et méthodologies artistiques et engagées sociale ne sont pas simplement un ajout, mais en fait au cœur de la recherche sur la polarisation.

Autrement dit, le principal défi dans le traitement de la polarisation n'est pas de *solve* (ou de soulager) le conflit ou la tension par une négociation rationnelle en utilisant des modes de langage, du dialogue et du raisonnement établis. Nous avons plutôt un besoin urgent d'interventions sociales dans lesquelles la créativité est autorisée à expérimenter la création de nouveaux espaces pour une différence authentique et une tension agoniste dans laquelle les modèles sociaux et les hiérarchies prises pour accélérer peuvent être reconnus, contestés et repensés; pour explorer quelles nouvelles connexions sont latentes mais possibles (et, peut-être, pas possibles).

Pour expérimenter, Marres, Guggenheim et Wilkie écrivent, signifie «faire des processus collectifs visibles, audibles et tangibles qui seraient autrement invisibles». Cela concerne également étroitement l'importance de l'imagination afin de construire de nouvelles connaissances - contenant de nouveaux horizons narratifs - sur les phénomènes sociétaux tels que la polarisation. Comme Harold Garfinkel l'a fait remarquer, nous devons mener des expériences sous le nom de «SIDA à notre imagination lente». La méthodologie *Common Ground Dialogues*, nous croyons, est un exemple prometteur d'une création dans (ter) la réaction, réunissant l'art et la science, dans laquelle une telle expérimentation

Et l'imagination peut avoir lieu pour résoudre le cœur des problèmes posés par la «polarisation».

En fin de compte, bien sûr, l'objectif de ces interventions expérimentales est de créer des connexions à travers la différence qui servent à apaiser les dangers posés par des formes d'exclusion (antagonistes) de polarisation. Cependant, il le fait par des moyens qui dépassent les cadres discursifs actuels, imaginant plutôt de nouveaux mondes. Cette imagination des nouveaux mondes nous permet de traverser ce que le sociologue Arlie Hochschild a appelé *empathy walls*: des murs invisibles entre nous qui nous empêchaient de nous comprendre mutuellement. En recherchant une nouvelle imagination narrative, nous pouvons nous déplacer (ou jeter un coup d'œil) à travers nos murs d'empathie pour commencer à comprendre les différentes positions dont nous raisonnons et à partir de là, commencez à découvrir (de nouveaux) terrains communs.

## Entrer dans le (s) cercle (s): sur la recherche de dialogues de terrain commun

Bien que le cadre ci-dessus pour la polarisation soit quelque chose qui dépend des connaissances sur le plan scolaire, on serait mal à penser que ces idées ne sont que théoriquement en forme. Comme mentionné précédemment, dans ce projet, la production de connaissances artistiques et scientifiques est souvent allée de pair. De plus, alors que les recherches ont essayé de donner un sens à ce qui se passait, les connaissances ont souvent été construites dans des collaborations entre les participants, les artistes et les chercheurs. Beaucoup de ses idées théoriques (telles que celles sur la polarisation telles que discutées ci-dessus) ne sont donc pas seulement (in-) formées par la théorie *a priori*, mais façonnées par les expériences rassemblées et les connaissances créées pendant les cercles de narration. Pour étayer cette affirmation, cette section décrit brièvement les façons dont la recherche a été menée.

D'une certaine manière, la recherche se composait de plusieurs niveaux. Au premier et le plus essentiel, la recherche portait sur la mesure de l'impact. En termes simples, il a essayé de répondre à la question: quel est l'effet (de dépoliarisation) de la méthodologie des dialogues de la terre commun sur les participants dans les cercles de narration? Cette notion d'impact (de mesure) est difficile, en particulier lorsqu'il s'agit de méthodes artistiques qui dépendent de l'impact expérientiel qui est difficile (sinon impossible) à quantifier. Par conséquent, ce premier niveau de la recherche a nécessité des méthodes de recherche qualitative pour essayer d'obtenir un aperçu de ce domaine expérientiel: qu'est-ce que les gens éprouvent pendant un cercle de narration, et comment, pourquoi et quand ils (ou ne sont-ils pas) des terrains communs?

Dans le même temps, la recherche a également dépassé cette façon simple d'étudier l'impact. Comme l'a remarqué le philosophe et sociologue Theodor Adorno, les expériences artistiques (donc: l'effet expérientiel que l'art a sur son public) survient dans la confrontation avec l'objet artistique: l'effet de cette confrontation est donc simplement un résultat final, alors qu'il y a un monde qui se cache toujours derrière ce résultat. La sociologie de l'art, comme l'appelle Adorno, devrait se concentrer non seulement sur la mesure des résultats des confrontations avec l'objet d'art, mais aussi sur la compréhension du monde se cachant derrière (ou avant) cette confrontation. Cela signifie également analyser l'objet artistique lui-même et, surtout, analyser et réfléchir sur les dimensions structurelles et contextuelles qui ont un impact sur la perception et l'engagement d'un public sur l'objet artistique.

Maintenant, très différent de la notion d'art d'Adorno en tant qu'objet (enraciné dans son analyse et son appréciation de l'art élevé moderniste), la méthodologie des dialogues du terrain d'entente constitue ce que les auteurs tels que Karin Hannes et Lynn Sanders - l'agitation ont décrit comme *socially engaged art* qui se concentre sur le *making of social change*, pas le fait d'un objet "(voir Lynn Sander Bustle). Néanmoins, pour cette recherche, la suggestion d'Adorno non seulement de se concentrer sur les effets, le résultat final, d'une expérience artistique, mais aussi sur *the world behind it* a été un principe directeur. En tant que tel, en plus de «mesurer» les effets décrits par les participants, à un deuxième niveau, la recherche se préoccupait également de décrire et d'analyser le monde qui a été créé au sein et à travers la pratique artistique: quel type de «monde» est créé pendant un cercle de narration et comment cela pourrait-il avoir un impact sur la façon dont les participants vivent ce qui se passe ici? De plus, une composante cruciale de la recherche impliquait *socially contextualizing* les expériences des participants. Cela signifiait utiliser des connaissances sociologiques critiques comme objectif critique pour l'analyse et la réflexion.

Après tout, les histoires partagées et les expériences se sont réunies pendant un cercle de narration (dans laquelle les participants se font dans des mondes personnels et fictifs) surviennent toujours *from somewhere*. Nos positions, nos connaissances, nos histoires et nos imaginations sont donc toujours *situated*. Et ce n'est (espérons-le) pas un secret que certaines expériences, connaissances et histoires sont enracinés dans des positions de privilège relatif, et d'autres dans une position de marginalisation ou d'oppression. Ces positions - et les structures sociales influençant ces positions - comptent donc dans la façon dont nous percevons nos propres histoires et celles des autres. Toujours de plus en plus, ces différences hiérarchiques, comme indiqué précédemment, sont souvent au cœur même des débats «polarisés». Tout terrain d'entente est donc également le produit collectif de la (ré) négociation et (ré) imagination de cette différence. Pour cette raison, il est essentiel non seulement d'étudier les effets immédiats des cercles de narration sur les participants, mais aussi de les connecter aux expériences quotidiennes des participants, afin de relier l'expérience d'un cercle de narration aux réalités sociologiques en dehors de son environnement artistique, qui était donc la deuxième préoccupation de la recherche.

Pour être clair: étant donné que nous, en tant que chercheurs (mais cela vaut également pour les facilitateurs), nous faisons également partie des connaissances qui ont été produites pendant le *Storytelling Circles*, cela signifie également que nous ne sommes pas des «acteurs neutres» dans ce processus. Tout comme les participants, le chercheur apporte également ses propres opinions à la table, en fonction de leurs propres positions sociales, de leur contexte d'histoire et de culture et de géographique. Compte tenu de la blancheur des deux principaux chercheurs sur ce projet (y compris moi-même) et des paramètres blancs majoritairement dans lesquels la plupart des cercles ont eu lieu, cela signifiait la réflexion sur nos propres privilèges et angles morts est resté important, acceptant par la présente l'inconfort qui pouvait parfois être vécu pendant le processus.

Enfin, à un troisième niveau, la recherche en tant que collaboration particulière-science artistique visait également à créer de nouvelles connaissances et langues en dehors (ou entre les deux) les mondes de l'art et de la science. C'est-à-dire: en combinant les processus artistiques (souvent sensoriels), expérimentaux et exploratoires de la méthode, avec des méthodes de réflexion et de recherche qualitative critiques, ce projet a non seulement obtenu des informations sur la façon dont une intervention sociale artistique telle que les dialogues du terrain communs peut (potentiellement) servir de stratégie pour la dépoliarisation, mais aussi des voies d'ouverture pour les théorèmes pour les théorèmes pour les théorèmes.

## Méthodes de collecte et d'analyse des données

Un temps grand temps pour tout rendre un peu plus concret et pratique! Comment la recherche a-t-elle été menée *exactly*? Pour atteindre les objectifs de recherche (à tous les niveaux), un mélange de deux méthodes de recherche (qualitatifs) a été utilisé: observation des participants et entretiens réfléchissants et réflexions de groupe. Pour chacune de ces méthodes, nous montrerons comment et quelles données ont été recueillies, avant de montrer la façon dont ces données ont été analysées pour trouver des réponses aux questions posées dans cette recherche.

## Observation des participants

La première méthode de collecte de données consistait en observation des participants. Cela signifiait que pendant 6 cercles de narration, un chercheur de l'équipe de recherche de VU était présent pendant l'intégralité de l'atelier pour participer à (certaines parties du) cercle et pour observer le processus. Participer aux cercles était important, car en expérimentant ce qui s'est passé lors d'un atelier - en faisant partie de la dynamique - une compréhension intime du processus pourrait survenir. Comme je l'ai mentionné dans l'introduction, cela m'a amené à marcher fréquemment à créer mes propres cartes de mémoire et à habiter différents personnages lors de la narration fictive.

Cette approche, on pourrait dire, est particulièrement importante dans la recherche de pratiques basées sur les arts où l'expérience (sensorielle) fait partie intégrante de «l'objet» de l'étude. De plus, cette approche a également créé un environnement de recherche dans lequel le chercheur était étroit avec le reste des participants (devenant même un participant eux-mêmes), ce qui a généré des compréhensions approfondies à partir de perspectives et d'expériences multiples pendant la journée.

Maintenant, il est important de rappeler qu'en participant à eux-mêmes aux pratiques artistiques, les chercheurs font également partie des connaissances qui y sont créées. En tant que participant au processus, les autres participants se sont parfois engagés dans mes histoires, tout comme je me suis engagé avec le leur. L'avantage de cela est que cela bouleverse (dans une certaine mesure) les hiérarchies existantes du chercheur-participant de la production de connaissances. De plus, cela signifie que mes observations décrivent un monde dans lequel j'ai eu une part active dans la création. Cela signifie que je me suis également traité moi-même et mes propres expériences comme une source de données à étudier; Ne pas éviter d'utiliser mes propres expériences et interactions comme source pour répondre aux questions que cette recherche a posées.

Bien que les notes d'observation étaient une source importante de matériel pour la recherche, les éléments des cercles ont également été enregistrés et transcrits, afin qu'ils puissent être révisés par les chercheurs plus tard afin de servir de données pour la recherche. Le tableau 1 donne un aperçu de tout le matériel de données recueilli et utilisé pour la recherche des différents cercles de narration. Il est important de noter que, bien que la recherche se concentre sur le rôle potentiel de la méthodologie de CGD dans le traitement de la polarisation, dans la plupart des cercles, les participants ne se sont pas confrontés les uns aux autres. Cependant, dans tous les cercles, il y avait toujours des différences ou des tensions qui se sont produites lors du partage d'histoires entre les participants qui sont souvent au cœur d'une dynamique polarisée. Les mécanismes et les conditions de création de motifs communs qui ont été discernés par la recherche (voir ci-dessous) peuvent donc être considérés comme des moyens de gérer cette différence, qui peuvent également être instructifs dans (plus) de contextes conflictuels.

*Table 1. Overview of different Storytelling Circles and the material gathered at each workshop*

Location STC	Theme STC	Material gathered from STC
Amsterdam (NL)	<b>Pilot study:</b> A diverse group of artists and people interested in the methodology trying out the program for the first time	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Observational notes</li> <li>· Audio recording + transcript fictional storytelling</li> </ul>
Budapest (HU)	<b>Diversity and inclusion:</b> A diverse group of people of migrant and refugee backgrounds from a.o. Syria, Tunisia, Iraq, Brazil and Myanmar defining the notion of 'home' in Hungary. Participants shared experiences of fighting power structures and strategies of resilience	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Observational notes</li> <li>· Audio recording + transcript Words beyond words (WBW)</li> <li>· Audio recording + transcript fictional storytelling</li> </ul>

Delft (NL)	<p><b>Unprocessed past in the way of a Shared Future:</b> Participants explored how the colonial and slavery past manifests in the present of the Netherlands. In search of a common ground, a shared past that can be the fundament of a shared future.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Observational notes</li> <li>· Audio recording memory maps</li> <li>· Audio recording + transcript Words beyond words (WBW)</li> <li>· Audio recording + transcript fictional storytelling</li> </ul>
Paris (FR)	<p><b>Trainer to trainer workshop:</b> Together with a group of participants working in the field of artistic intervention and storytelling. Three-day long program containing many reflective moments. The intensive and extensive nature of this workshop created some interesting points during which both sameness and difference could be experienced</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Observational notes</li> <li>· Audio recording memory maps</li> <li>· Audio recording + transcript Words beyond words (WBW)</li> <li>· Audio recording + transcript fictional storytelling</li> <li>· Audio recording group reflection</li> </ul>
Amsterdam (NL)	<p><b>General workshop</b> open to people interested in the methodology (from within the networks of SPACE and VU University Amsterdam) at Tolhuistuin, Amsterdam</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Observational notes</li> <li>· Audio recording + transcript fictional storytelling</li> </ul>
Budapest (HU)*	<p><b>Trainer to trainer workshop</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Audio recording + (translated) transcript fictional storytelling</li> </ul>
Pilis (HU)*	<p><b>Discussing institutional racism:</b> In this small town, systemic racism manifests in serious ways as these groups live together generationally but do not interact. The workshop brought the parties together and created a common ground for further exchange.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Audio recording + (translated) transcript fictional storytelling</li> <li>· Audio recording + (translated) transcript reflection</li> </ul>
Nitra (SK)	<p><b>General workshop</b> open to people interested in the methodology during International Theatre Festival Divadelná Nitra</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Observational notes</li> <li>· Audio recording memory maps</li> <li>· Audio recording + transcript fictional storytelling</li> </ul>
Nitra (SK)*	<p><b>Equity:</b> Storytelling circles between staff and clients at a women's detention centre to explore common ground. Although the program was adapted to the protocol of the penitentiary institution, it provided a shared experience that allowed participants to interact in different ways and show the human face of the institution</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Audio recording + (translated) transcript memory map</li> </ul>

Nitra (SK)*	General workshop	· Audio recording + (translated) transcript memory map
-------------	------------------	--

\*VU Researcher not present as participant observer due to language constraints

## Interviews réfléchissantes et conversation de groupe

En plus de l'observation des participants pendant les cercles de narration, plusieurs interviews réfléchissantes et conversations de groupe ont été menées avec les participants. Les entretiens étaient un ajout important au matériel rassemblé pendant les cercles. Alors que le matériel des cercles eux-mêmes aide à décrire, déconstruire et interpréter ce qui s'est passé, les entretiens montrent également comment les autres participants l'ont vécu et ce qu'ils en ont retiré.

Les interviews ont toutes eu lieu des mois après le cercle de narration, afin de voir quelles parties de l'expérience sont vraiment restées avec les répondants. La première question serait donc toujours pour les répondants de traverser leur mémoire de la ou les jours de l'atelier: de quoi se souvenaient-ils? Qu'est-ce qui s'est démarqué pour eux? En tant que tels, les entretiens n'étaient pas structurés comme un questionnaire, mais principalement utilisés comme un outil pour réfléchir à l'expérience des participants, pour voir ce qui comptait *to them*, et pour déconstruire les façons dont les terrains communs étaient ou n'étaient pas expérimentés. Surtout, au cours de ces entretiens, nous nous sommes également concentrés sur la façon dont les expériences structurellement situées des participants ont eu un impact sur leur expérience pendant l'atelier.

- Au total, 15 entretiens individuels ont été menés par le chercheur principal avec des participants de 4 des 5 ateliers où ce chercheur était lui-même présent. Parmi ces interviews, on a été mené en personne, tandis que 13 interviews ont été menées numériquement par vidéo. Ces entretiens ont été menés en néerlandais ou en anglais (bien qu'une interview soit finalement devenue un hybride entre l'anglais et le français). Une interview en outre a été réalisée sous forme écrite à l'aide d'un logiciel de traduction en raison des barrières linguistiques. Parmi ces interviews, toutes les interviews sauf une ont été enregistrées et transcrites audio afin d'être analysées. Une interview n'a pas été enregistrée; Au cours de cette interview, les notes ont été prises par l'intervieweur.

- De plus, pour réfléchir aux cercles de narration à Budapest et PILIS, une session de réflexion numérique a été organisée quelques semaines après que ce cercle ait eu lieu avec des participants présents à ce cercle. Cette session a été enregistrée et transcrite, afin de fournir à l'équipe de recherche (qui n'étaient pas présents à ces ateliers eux-mêmes) un aperçu de ce qui s'est passé dans ces cercles de narration et de réfléchir à l'impact (potentiel) qu'il avait eu sur la communauté

- Enfin, une session de réflexion a été organisée avec trois participants (et co-organisateurs) du cercle de narration à Delft pour réfléchir aux expériences des participants et évaluer le processus de l'atelier.

## Analyser les données

L'étape suivante a ensuite été d'analyser le matériel; pour donner un sens à tout cela, et essayer de répondre de la manière dont la méthodologie des dialogues du sol commun fonctionnait comme une stratégie d'intervention contre la polarisation (telle que définie ci-dessus). Mais par où commencer? En gros, l'analyse a suivi trois étapes qui se sont mutuellement informées.

- Les notes de terrain d'observation et les enregistrements et transcriptions des STC ont été reliés et revisités. Dans les transcriptions, j'ai mis en évidence des parties que j'ai trouvées particulièrement intéressantes, en ajoutant des notes et des commentaires à ces segments mis en évidence. Dans cette phase, j'ai essayé de «recevoir» le ou les cercle(s) de narration pour voir s'il correspondait à mes notes et expériences d'origine. Au cours de cela, je me suis particulièrement concentré sur la recherche de moments où la différence a été revendiquée, négociée ou expérimentée, de toutes les manières possibles (voir plus ci-dessous).

- Les entretiens ont été analysés de manière plus rigide en utilisant un logiciel d'analyse de données qualitatifs (Atlas.ti). L'objectif était de regarder dans les récits comment et quand les terrains communs étaient ou n'étaient pas expérimentés par les participants. Et si c'était ou n'était pas le cas pour savoir pourquoi. J'ai utilisé le logiciel pour «coder» la phrase des transcriptions par phrase. J'ai commencé par utiliser un

Approche plutôt ouverte, créant beaucoup de codes différents. Peu à peu, j'ai essayé de créer un certain ordre en fusionnant les codes et en créant des modèles. En fin de compte, les données ont montré différentes façons dont les participants ont compris et ont connu des terrains communs. De plus, différents *mechanisms and conditions* ont pu être discernés qui sont apparus comme conditionnement pour créer ces terrains communs.

## Résultats: les mécanismes et conditions qui créent des motifs communs

Comment, quand et pourquoi les participants dans les cercles de narration ont-ils vécu des terrains communs? Qu'est-ce que cela signifiait alors pour eux? Et y avait-il peut-être des moments où ils ne pensaient pas que l'atteinte d'un terrain d'entente était possible? Ces

étaient les questions qui guidaient l'analyse empirique du matériel. En présentant les résultats, travaillons en arrière: commençant par montrer comment et quand des motifs communs sont apparus pendant les cercles et à partir de là, discutez des mécanismes et conditions qui rendent ces motifs communs possibles. Dans la présentation des données, les citations tirées des entretiens, ainsi que les histoires et les exemples des cercles sont présentées pour soutenir les résultats.

## Grounds communs: entre la différence et la similitude

*“It’s an evolving group. It’s loose as sand [at first], but eventually you leave the day with a sort of, yea, a sort of mind set. And that lasts maybe two, or three days. But (...) a sort of, yea, vulnerability I would say, develops – and that you dare to speak about that. Spontaneously, memories pop up and you make the choice: am I going to tell this? And in that moment I think, there you find the dynamics – the group dynamics; that you notice that someone else is thinking, reflecting: remembering. And that that connects to the rest of the group” (Participant STC Delft, the Netherlands)*

La citation ci-dessus d'une interview avec un participant au cercle de narration de Delft capture parfaitement la tension que la notion de terrain d'entente dans ce projet semble s'instaurer. D'une part, *there is a difference*. Le participant le reconnaît immédiatement: le groupe de participants dans le cercle est «lâche comme du sable»; Ce sont tous des individus différents - il n'y a peut-être pas grand-chose en commun peut-être. Mais dans le partage d'histoires, quelque chose se développe, une vulnérabilité que ce participant l'appelle. Le partage d'histoires, les souvenirs des autres et de soi, ouvre de petites portes et des passerelles vers des souvenirs qui peuvent être décidés de partager. Et cet acte de partage «nous relie au reste du groupe». En d'autres termes, en reconnaissant que, à un niveau, nous sommes intrinsèquement différents, tout en reconnaissant simultanément la similitude de nos histoires et de nos souvenirs, nous nous connectons; Nous trouvons des terrains communs.

Ce type de terrain commun ressemble fortement à ce que Hannah Arendt appelle la condition humaine de *plurality*, qui implique la tension dialectique entre notre égalité et notre caractère distinctif en tant qu'humains. Nous partageons des histoires *because we are distinct*, nous rendre compréhensibles. Pourtant, nous sommes aussi *equal*, car si nous ne le ferions pas, il ne serait pas du tout à communiquer, car l'autre ne nous comprendrait jamais. La narration est toujours liée dans cet équilibre complexe entre la différence et la similitude, quelque chose qui a également été repris par un participant à

Le cercle de narration à Budapest, qui a partagé cela: *“One interesting thing for me was even though we are very far apart, we have very common stories”* (participant S TC Budapest, Hongrie). De la même manière, un autre participant a noté: *“I realized how different can be way to school for everybody, not only surroundings, traffic, buildings, but also feelings. Some part of others’ way was similar to mine and some different. Some feelings of others were same and some different.* pourtant, plus tard, elle a mentionné qu'elle ressentait *“all of us, we have something in common, it doesn’t matter how different we are. We are people, human beings, and it is very important to look for our similarities.”* ( participant stc nitra, Slovaquie )

Le terrain d'entente est donc toujours un espace dans lequel cette négociation - cet équilibre - entre la similitude et la différence a lieu. Dans un sens, ces espaces sont des espaces entre ce qu'Arlie Hochschild décrit comme *empathy walls* - des murs invisibles qui nous empêchent de nous comprendre mutuellement. Dans cet entre espace, des gens de différentes positions (essayez de) s'aventurer derrière leur propre mur pour rencontrer l'autre pour essayer de voir à quoi ressemble le monde de leur côté du mur - pour essayer de se frayer un chemin dans leur vie.

Les motifs communs peuvent donc être décrits comme *interspaces* entre les deux *sameness and otherness*, dans lesquels les gens prennent le temps de partager et d'écouter les histoires de l'autre; permettre un retard dans leur pensée et leur jugement; Créer une réflexion sur les positions de soi et d'autres, ce qui, en effet, crée une certaine vulnérabilité.

Il est important de réaliser que cette négociation de similitude et de différence peut apparaître sous différentes formes. Bien que cela puisse être une recherche assez harmonique de ce qui est partagé (voir l'exemple dans l'encadré 1), il peut également être doublé de tensions (voir l'exemple dans l'encadré 2). Un peu paradoxal peut-être, les motifs communs ne concernent donc pas l'absence de conflit ou même l'établissement d'un *sameness* ( de ce que les gens ont en commun ), mais de créer un espace dans lequel *difference* peut être communiqué afin de créer un *common understanding of our otherness*.

## Les mécanismes: la maison qui facilite

Comme mentionné, nous travaillons à l'envers pour discuter des résultats. Le terrain d'entente est le résultat final souhaité. Comme le montrent déjà le paragraphe final de l'encadré 2, il ne garantit jamais que ce résultat est complètement atteint. Cette recherche a donc discerné certains mécanismes à travers lesquels des motifs communs sont établis afin d'aider à réfléchir à ce qui fonctionne «fonctionne» pour créer des motifs communs. Ces mécanismes ne doivent pas être vus isolément; Ils travaillent tous ensemble. Les mécanismes peuvent donc être compris comme la construction par laquelle des terrains communs peuvent exister: la maison facilitant le commun

sol. Dans la figure 1, un Venn-diagramme montre les différents mécanismes qui ont été discernés par l'observation et les entretiens. J'ai utilisé les trois parties centrales du cercle de narration pour diviser les différents mécanismes. Pourtant, sachez qu'il s'agit d'une abstraction et que les mécanismes peuvent apparaître dans tous les éléments d'un cercle de narration. Ce diagramme peut donc offrir un outil utile à tous ceux qui souhaitent organiser leur propre (version de) un cercle de narration. Pour clarifier le diagramme, les trois sections suivantes expliquent brièvement chaque mécanisme.

## Mécanisme 1: nourrir l'imagination narrative

*“There is one activity that stuck to my mind. It’s the memory lane (...) Because, you know (...) listening to other people, to their memory lane, we got to know everything of them, not only how they got to school, but also the political situation, social-economic situation, the environmental aspects as well, everything” (Participant STC Budapest, Hungary)*

*“[Sharing memories] I think it helps to build a common ground in the sense that we realize the obvious thing that we were all children at one point our life. It’s a simple idea, but it helps to see a human and not just talking heads and ideas, intellectual thought, and all that brainy stuff. So it helps to build empathy towards each other” (Participant STC Paris, France)*

*“What struck me on the route from and to school is (...) almost everyone, except for a Syrian man who was present, that is was all quite similar. And also for a man from Suriname it was a little bit different. Which makes sense, because they came here from a totally different environment. But still, what I found striking was that there was also an understanding and empathy for their stories” (Participant STC Delft, the Netherlands)*

Le premier ensemble de mécanismes a à voir avec **narrative imagination**. Cela concerne l'idée que les histoires que nous racontons et les façons dont nous imaginons le monde (son passé, son présent et son avenir) sont intimement connectés. Les citations illustrent surtout cette connexion. Ils montrent que pour les participants, les histoires partagées sur les routes mémoire aident à connaître et à reconnaître l'autre - imaginez comment leur vie est à la fois différente et similaire à la sienne. Cela, selon eux, crée de l'empathie. Cette forme d'empathie compare ce que les psychologues sociaux appellent *perspective taking* (ou l'empathie cognitive), qui est considérée comme efficace pour contrer les conflits.

Dans ces explications, l'imagination narrative se concentre sur l'écoute des histoires et les effets qu'ils ont sur la création d'empathie et de compréhension parmi les

ceux qui écoutent. La direction de l'imagination semble donc couler de soi vers l'autre. Mais les histoires des autres ont également des effets sur soi. Conformément à ce que le philosophe Emmanuel Levinas a proposé en contraste fortement avec les traditions de la philosophie occidentale centrée sur soi en tant que sujet principal, sachant que le soi commence par la connaissance du *Other*. Comme l'écrit Molly Andrews: «Pour nous connaître, nous devons connaître les autres, qui agissent comme le miroir dans lequel nous nous voyons». Bien qu'il puisse arriver que cette confrontation avec l'autre rend la reconnaissance des différences, dans les cercles de narration, il arrive également que les participants (parfois inattendue) peuvent refléter les expériences contenues dans les histoires des autres à leur propre vie, comme l'illustre la citation ci-dessous.

*There was one story, of a man who told of himself as a boy, with a schoolteacher. And, I don't know, that really touched me. (...). He got rejected, (...) and that touched me, because that is something that I relate to and react to strongly” (Participant STC Delft, the Netherlands)*

Ce n'est pas seulement l'écoute, mais aussi le partage d'histoires personnelles qui ont un impact sur soi. En racontant des histoires personnelles, les participants sentent qu'ils sont entendus et reconnus. Et cela peut être particulièrement important lorsqu'il s'agit d'histoires et de souvenirs qui sont (aussi) souvent marginalisés ou réduits au silence. Encore plus: la narration peut également être un moyen de revendiquer le contrôle de ses souvenirs. Alors que parfois, les souvenirs peuvent être négatifs en raison de développements historiques traumatisants ou de discours sociétaux dominants marginalisant certains souvenirs, le souvenir de souvenirs personnels peut offrir des opportunités de créer des contre-récits contre ces images plus négatives. Ce fut particulièrement le cas pour un répondant qui a partagé cela:

*“I don't have a very good memory, a nice memory, when I was young. But there are still some moments in my childhood that can provide me some positive reflections, and this is one of the things that I hope or I think it's very important for me to remember how everyday where I went to the school, because in that, you know, still, when I gather with my friends from where we were in school at that times, you know, you remember some moments of that time when it's not just a road to arrive at the school, but during the road, and, you know, the many things happening, and facing many situations, many good, you know, you have generally a good memory of that moment. **That's why it's so important. You know, (...) the whole situation that I expressed at that time, this moment, some parts have positive memory for me, and this is what I remember then, yea, it was impressive”.** (Participant STC Budapest, Hungary)*

## Mécanisme 2: Incorporer les histoires

Le deuxième ensemble de mécanismes implique l'intégration des histoires des participants dans des contextes sociaux et historiques. En d'autres termes: dévoiler le *situatedness* de ses récits et mettre en vue le pouvoir (différences). C'est quelque chose qui se déroule à la fois pendant la création et le partage des routes de mémoire, ainsi que les exercices d'écriture et la réflexion qui se déroulent pendant la section *Words Beyond Words* (voir la partie 5.4. Dans la partie I de ce manuel). Dans cette dernière partie d'un cercle de narration, les participants sont invités à écrire sur le lien entre les notions de mémoire et l'histoire, sur les monuments et sur les notions d'oppression et de privilège (voir des exemples de la section 5.4. De la partie 1 de ce manuel). Alors que pendant les tournées de mémoire, les participants partagent des souvenirs personnels et des récits dans lesquels cette situation apparaît plus tacitement, pendant *Words Beyond Words* Les participants sont explicitement obligés de établir des liens entre le passé et le présent (et l'avenir), et entre le personnel et la structure. En tant que tels, des connexions sont établies entre les histoires privées et les souvenirs des participants et les histoires et structures sociales plus larges qui ordonnent à nos mondes sociaux. Prenons par exemple, cet extrait partagé par l'un des participants du cercle de narration de Paris pendant la section des mots au-delà des mots sur le lien entre la mémoire et l'histoire; privilège et oppression:

*“I very often go from one to the other. But I first write future instead of history. As if history was still to be build. Memories have bits of what I am. And history, mine and the big one, always to present the ingredients, this story of cooking. Oppression gives us a frame in which we have to fit a shape, a shape for acceptable ways to tell ourselves. It gives the oppressed person a more little and comfortable space in which they can try to express their memories, or part of it. The part that doesn't disturb to many of the oppressors. This question makes me feel tired. It gives us larger places to extend the telling of our memories. Writing this hurts, because so many privileges are harms against people who look like me. But I also have some. I cherish the memories that helped me... help me to make plans for the present and the future. I love to remember that things have been possible and still are. It's kind of a personal battery.” (Participant STC Paris, France)*

Dans cet extrait, le participant relie sa notion personnelle de *memories* («Bits of ce que je suis») et *history* («le mien et le grand») et le relie à des modèles structurels d'oppression, qui sont ensuite traduits par le personnel: «Parce que tant de privilèges sont des blessures aux personnes qui me ressemblent». Ci-dessous, un implicite

Link est forgé entre les expériences personnelles et les structures de pouvoir existantes qui créent des inégalités. Semblable au premier mécanisme, cela alimente ainsi l'imagination narrative des personnes impliquées (voir la citation ci-dessous), offrant des fenêtres de compréhension sur le *otherness of the other*. Mais plutôt que de «simplement» fournir des informations sur la vie personnelle des gens, ce deuxième mécanisme souligne l'importance de l'intégration contextuelle des histoires, afin de commencer à réfléchir et à remettre en question les déséquilibres de pouvoir existants.

*“What impressed me was how, in a short time, you can, yea, make a piece of poetry, or something creative, which allows you to look at another in a totally different way. So, if you talk about storytelling, if you give people like five minutes, you can come to way more insights about someone.”*  
(Participant STC Paris, France)

Cette citation montre également un autre mécanisme (sous) contenu dans cette phase (*Word Beyond Words*) qui met en évidence l'importance de la créativité; de faire ou de trouver une nouvelle langue (par la poésie) où il n'y en avait pas auparavant. Semblable à ce que l'auteur-féministe noir Audre Lorde a dit une fois (voir la section 1), c'est par la création d'une nouvelle langue que de nouvelles formes d'expression ~~peuvent~~ se produire qui sont presque impossibles à «formuler» lorsque l'on reste coincé aux idées et à des cadres de référence existants qui sont à la fois intégrés et réaffirmer l'ordre existant des choses. La forme de la poésie collective telle qu'elle est pratiquée au cours de *Words Beyond Words* crée donc une langue capable de contourner ce qui est généralement «connu» (mais en fait: *thought* à être connu), créant, en effet, «beaucoup plus d'informations sur quelqu'un».

### Mécanisme 3: laisser le fixe et solide

Un dernier ensemble de mécanismes se trouve (principalement) vers la fin d'un cercle de narration; Lorsque la narration fictive commence (voir la section 5.6. À 5.8. Dans la partie I de ce manuel). À ce stade, les participants commencent à quitter les positions fixes et solides qu'elles (ressentent) habiter dans leur vie quotidienne. L'introduction de nouveaux personnages non humains et la création collective d'un nouveau monde permet de perturber les moyens communs de «savoir» et de «parler». Dans une certaine mesure, cela est donc assez similaire à la «création d'une nouvelle langue» décrite dans la section précédente. Ici aussi, les participants créent un nouveau vocabulaire.

Cependant, dans ce cas, ce n'est pas tant par la création de (a) de la poésie ancrée dans les expériences et les souvenirs réels des gens, mais plutôt grâce à une recherche collective d'une nouvelle histoire qui ne peut devenir possible que parce que les participants quittent le

des positions fixes derrière, ce qui rend cette recherche nécessaire; Une quête pour trouver de nouvelles formes de connectivité. Cependant, surtout, en même temps, cette partie d'un cercle de narration s'appuie sur les parties précédentes. Cela signifie que (lorsque tout est bien fait) les participants relie le monde métaphorique qui prend vie dans la fiction aux expériences et positionnalités discutées précédentes et des autres, tout en estimant simultanément qu'ils créent une nouvelle langue non limitée par leurs propres préjugés, comme le dit le participant ci-dessous:

*“During that day I got the feeling that what I normally experience in daily life, was placed outside of your daily life through a metaphor, which made it incredibly tangible (...), such a fictional storytelling in which I had to assume a position: (...) very relatable, and simultaneously very smart, because it distracted from my biases”* (Participant STC Delft, Pays-Bas )

Parallèlement (et étroitement lié à), cette création d'un nouveau vocabulaire au sein de la fiction, un deuxième (sous-) mécanisme implique la commutation ou le rediffusion de rôles et de positions (apparemment) fixes. Le monde fictif permet non seulement aux participants de rechercher collectivement un nouveau vocabulaire en «les distayant de leurs préjugés», mais offre également aux participants les opportunités d'habiter des positions entièrement différentes de celles à laquelle ils sont habitués dans leur vie quotidienne, offrant par ici la possibilité de vraiment penser et ressentir à partir d'une position de *alterity*, par ici, en habitant tout à fait la position de l'autre. Dans la réflexion dans PILIS, où les participants Roms et non-Roma ont participé au cercle de narration, les effets positifs de ceci ont été reconnus par les participants:

*“And we change that person. So, the leader is not always the same. Anyone can be a leader, just the one who is suitable for it”*

(...)

*“Yes, it was good for me to think that the person is not necessarily the top or the boss. So, I enjoyed this task, so that now without the human here, let's try to see the situation this way. Or humanize these things, of course”*

De plus, étant moi-même un participant, j'ai également vécu le fonctionnement de ce mécanisme moi-même, ce que j'ai discuté plus tard avec les participants aux entretiens et aux milieux de réflexion. L'encadré 3 ci-dessus fournit un exemple de ce mécanisme.

Ces trois mécanismes tels que discutés ci-dessus, intégrés dans les différentes sections d'un cercle de narration, contribuent ensemble à l'expérience de terrain commun des participants dans les cercles. En résumant cela, un participant du cercle de narration à Nitra a remarqué avec frappant:

*“By sharing memories from way to basic school, by building shelter, or by creating a story where everybody participated, I felt the borders were cancelled between us and the differences between us were not obstacles but benefit”*(Participant STC Nitra)

## Les conditions: la fondation qui soutient

Si les mécanismes sont la maison qui facilite le terrain commun, les conditions doivent être comprises comme les fondements sur lesquels repose toute la construction; Sans ces conditions, il n'y a pas de mécanismes pour commencer. Les conditions ont été extraites des données d'observation ainsi que de l'entretien et des données réflexives. Bien qu'il puisse encore y avoir des conditions supplémentaires à découvrir dans de nouveaux cercles de narration (après tout: chaque cercle offre de nouvelles dynamiques et défis), les conditions telles que décrites dans le tableau 2 ci-dessous apparaissent comme les conditions les plus élémentaires pour créer des terrains communs pendant un cercle de narration. Il est donc important de prendre soin de créer des environnements dans lesquels ces conditions peuvent être remplies. Dans cette section, les différentes conditions sont présentées et brièvement expliquées. Il est important de noter que, bien que ces conditions soient présentées comme subdivisées en trois dimensions distinctes, elles sont fortement interconnectées et, en quelque sorte, en couches. De plus, l'importance de ces conditions est en outre mise en évidence en partageant des exemples de ce qui se passe lorsque certaines conditions sont ou ne peuvent pas être remplies suffisamment.

*Table 2: Overview of different conditions and sub-conditions for creating common grounds*

<b>Artistic and inventive</b>	<b>Inclusive</b>	<b>Structurally embedded</b>
-------------------------------	------------------	------------------------------

Experimental/Surprising	Delay: taking time	Addressing power imbalances
Disruptive/Radical	<b>Sharing:</b>	Reflective (on own positionalities in relation to those of others)
Exploratory	Safety to speak	
	Feeling acknowledged	
	Feeling understood	
Sensory/Immersive	<b>Genuine listening:</b>	
Playful	Understanding	
	<i>Alterity</i>	

## Condition 1: artistique et inventive

Comme déjà décrit précédemment, il importe qu'un cercle de narration soit un *artistic practice*; Il importe également que ce soit un *inventive approach* dans le sens où il s'engage dans un processus d'inventer (ré) inventant le social. Ces deux aspects sont donc combinés dans la première condition discernée.

Premièrement, un aspect important ici est que la méthode est à la fois expérimentale et surprenante, ainsi que perturbatrice et radicale. Ces deux (sous-) conditions peuvent être considérées comme deux côtés de la même pièce. Certains participants ont littéralement appelé l'expérience comme un *experiment* dans lequel ils ont recherché des souvenirs et des histoires, d'autres ont mentionné la surprise qu'ils ressentaient à propos de certains aspects. Par exemple, indiquant comment ils ont été surpris par les diverses connaissances et expériences partagées sur les itinéraires mémoire. L'expérimentation et la surprise se mêlent ainsi à créer des voies vers de nouvelles formes inattendues et inattendues d'imagination (narrative) qui remettent en question les discours hégémoniques.

En ce sens, la pratique artistique perturbe également et est radicale dans le sens où elle s'éloigne de ce qui est communément connu. Conformément à l'affirmation de l'art et des pratiques esthétiques par Rancière comme quelque chose qui remet en question (s) le *distribution of the sensible*, la pratique artistique ici rend les horizons narratifs plus larges visibles, tangibles et compréhensibles. Les facilitateurs des cercles de narration sont donc encouragés à réfléchir aux moyens de créer des moments dans lesquels cette perturbation avec le commun peut avoir lieu.

En ce sens, il est important qu'un cercle soit un processus exploratoire. Il n'y a pas de voie fixe ni de ligne de conduite, car les histoires des participants sont les balises qui guident tout le monde à ressentir la surprise et à susciter les perturbations. Cependant, ce que cela signifie précisément, reste ouvert à l'exploration, qui est un processus collectif à nourrir par les facilitateurs.

Pour alimenter ce processus, trois conditions importantes finales tournent autour de la façon dont les participants peuvent s'engager dans le processus artistique. Lorsque vous discutez des moments qui sont restés avec eux, presque tous les participants ont mentionné des expériences sensorielles. Certains par exemple ont mentionné comment ils étaient « *able to visualize everything on their memory route* », tandis que pour d'autres, les odeurs ou les sons ont été évoqués pour mémoriser leurs itinéraires. Pendant le cercle de narration à Nitra (Slovaquie), un participant a rappelé l'odeur pittoresque d'un bâtiment de l'école primaire: quelque chose qui a été reconnu par les autres participants et a immédiatement invoqué des souvenirs et invité de nouvelles histoires. Tout le monde était pleinement immergé à ce stade, montrant l'importance de cet aspect sensoriel.

Enfin, les conditions ci-dessus sont souvent beaucoup plus faciles à remplir, lorsque les gens s'amusent! L'engagement est donc une condition finale importante. Lorsque les gens apprécient le partage et la rédaction d'histoires, de créer et de se souvenir des choses ensemble, il devient possible d'expérimenter, de perturber et d'explorer collectivement, et de s'immerger vraiment dans l'expérience de l'atelier.

Dans certains cas, cependant, il semble que ces conditions ne soient pas suffisamment remplies pour les participants, ce qui montre que l'importance de ces conditions. Dans une conversation avec un participant, elle a par exemple mentionné que, au cours de l'atelier, elle a continué à se réfléchir et à se remettre en question: “*am I doing this right? Is this what's expected of me?*” Une autre participante a décrit une expérience similaire disant qu'il pensait que “*I'm thinking still, I'm in my head still, and I don't want that!*” ne pouvait pas se sentir pleinement immergé, ce qui a entravé leur capacité à se soumettre vraiment dans la histoire (dans ces cas) des mondes fictionnels qui ont été construits au cours de la Fictional. En conséquence, ils n'ont pas vécu de fortes expériences de surprise ou de perturbation, car ils étaient parfois plus préoccupés par leur questionnement et le processus.

## Condition 2: inclusif

Une deuxième condition pour créer des motifs communs nécessite que la communication soit *inclusive* (voir le travail d'Iris Marion Young comme référence). En premier lieu, cela signifie qu'un environnement est créé qui permet un retard - la prise de temps pour commencer à partager des histoires. Cela va à l'encontre du grain des tendances sociétales dans lesquelles tout doit être léger, rapide, liquide presque. Pourtant, c'est précisément pourquoi les ateliers se déroulent idéalement sur plusieurs jours.

En prenant ce temps et en créant un retard, les mécanismes de partage et d'écoute trouvent un sol dont ils peuvent prospérer. Cependant, ces mécanismes nécessitent également des conditions supplémentaires en tant que fondations. Premièrement, pour que le partage ait lieu, il faut ressentir *safe enough to speak*. Il faut sentir que son histoire peut atterrir en toute sécurité au sein du groupe. De plus, quand on décide de partager, il faut sentir que l'histoire partagée est *acknowledged* comme une histoire «acceptable». Enfin, il faut également sentir que son histoire est *understood*: que l'histoire est «ramassée» par le groupe et que les connaissances (situées) dans l'histoire sont «ramassées» par ceux qui écoutent. Bien que ces conditions semblent peut-être un peu abstraites au début, leur importance devient la plus apparente lorsque ces conditions ne sont pas suffisamment remplies. Illustrant cela, les remarques d'un participant lors d'une interview ont montré comment son sentiment (ou l'attente) de ne pas être compris ou reconnu l'a empêché de partager:

*“Here, it stops at... I will not be understood anyway, or this is too heavy of a subject, this is, it is... I cannot explain that language to you [Les autres participants au cercle], the “common” that you can have in that, I cannot explain that to you. You cannot access that. And I really think that some people couldn’t access that in the group we had, and that they would relate it to themselves again, while that is everything that you shouldn’t do! But that’s the dynamic at play when you ask the question from the background of the slavery past. Then there is a dynamic for me, like: hey, what can and can’t I do here? [Interviewer: Oui, puis? ] And yea, then I restrict myself in that (...) I restrict myself”*

Deuxièmement, l'écoute implique une véritable tentative de compréhension. Pour comprendre véritablement, une condition clé est ce que plusieurs auteurs (comme Halleh Ghorashi et Janssens & Steyaert), conformément aux travaux de Levinas, ont appelé *alterity*. L'altérité signifie approcher l'autre *not* de la position du soi, mais de la position de l'autre. Pour vous placer dans la position d'une autre personne et, à partir de là, raison de sa position. Dans le cercle de narration, cette condition de *alterity* est excitée dans plusieurs parties différentes de l'atelier (voir par exemple la boîte 3), qui est également reconnue par les participants:

*“I think it’s the strength of the memory route that you, yea, you walk almost literally in someone else’s shoes for a moment. Or yea, you walk alongside someone. It’s so tangible and it becomes so, yea, you can just visualize everything the way some people describe it, and that makes that yea, like you [Interviewer] said, that you see a lot of commonality in the stories” ( Participant STC Delft, Pays-Bas )*

### Condition 3: structurellement intégré

Maintenant, quelle est la raison pour laquelle parfois les participants ne subissent pas de perturbation, d'immersion ou de espièglerie? Et pourquoi arrive-t-il parfois que les gens ne se sentent pas suffisamment en sécurité pour partager leur histoire, ou ne se sentent pas reconnus ou compris quand ils le font?

De toute évidence, il existe de nombreux facteurs qui peuvent jouer dans ce domaine, à la fois au niveau individuel et collectif. Cependant, une chose qui apparaît comme une condition préalable à ces deux premières conditions est que, pour toute narration réussie, il doit y avoir une certaine forme d'intégration structurelle et contextuelle aux histoires.

Après tout, même si le processus d'un cercle est ludique, ouvert, perturbateur, etc., les participants apportent toujours leurs propres composantes d'identité, positionnalités et histoires dans l'atelier. Aucun corps, aucun corps, n'est un *tabula rasa*. Et, comme mentionné précédemment, nos positionnalités ne sont souvent pas liées également, mais situées dans les relations hiérarchiques, car les histoires de colonialisme, de sexisme et de classisme ont créé des histoires dominantes qui, comme l'écrit Aminata Cairo, se sont «ressuscitées d'une richesse d'histoires». L'intégration structurelle des histoires signifie donc créer un environnement dans lequel ces hiérarchies de puissance restent en vue, ou sont ramenées en vue, afin d'être traitées.

Ceci est important parce que nos différentes positions structurelles ont un impact sur nos relations avec les autres. Si nous partageons des histoires sans reconnaître cet aspect structurel, nous perdons de vue le fait que certaines histoires proviennent de lieux de domination (relative), tandis que d'autres viennent d'un lieu de marginalisation (relative). Et cela peut avoir des effets graves sur les deux autres conditions. Si l'on estime que les images de pouvoir pré-existantes ne sont pas prises en compte, si ces déséquilibres se sont considérés comme s'étendant au groupe, et / ou s'il y a un manque de réflexivité sur ces aspects, les autres conditions peuvent devenir difficiles à établir.

Pour être clair: l'intégration structurelle des histoires signifie *not* que les problèmes de pouvoir doivent être discutés explicitement tout au long du processus. Tout à fait le contraire. Comme le but souvent, la méthodologie est de créer de nouveaux mondes et de nouveaux vocabulaires en dehors des structures de pouvoir existantes, l'objectif est souvent de créer un espace dans lequel ces problèmes de puissance peuvent être bouleversés ou suspendus. Cela se fait en résolvant ces problèmes de manière moins explicite, en travaillant avec la poésie et les métaphores par exemple. Cependant, en fonction des problèmes à accomplir, il reste important que les participants estiment que les différences structurelles concernant ces problèmes sont reconnues, abordées et réfléchies, afin que tout le monde estime que les histoires peuvent être partagées efficacement comme des outils de réflexion mutuelle sans que des histoires dominantes ne prennent le relais. Cela contient donc un équilibre constant pour les facilitateurs entre une part, créant un espace dans lequel les structures de puissance peuvent être suspendues pour faciliter les environnements artistiques et inclusifs nécessaires pour créer des motifs communs, tout en s'assurant qu'une connexion est établie aux différences structurelles et hiérarchiques entre les participants. Après tout, ces

Les différences structurelles constituent la raison même de rechercher des motifs communs pour commencer.

## Leçons et conclusions: l'importance de la réflexion

Alors, que pouvons-nous apprendre de cette recherche? Tout d'abord, permettez-moi de commencer par dire que, heureusement, aucun cercle de narration n'est parfait, et il ne faut pas non plus. Chaque cercle est livré avec son propre ensemble de défis et de dynamiques, et chaque participant répond à sa manière aux différentes parties d'un cercle. Cette ouverture est à la fois le charme et la force, ainsi que la malédiction et le défi de cette méthode. Il n'y a pas de *one right way* de faire des choses, et il est peut-être impossible de remplir toutes les conditions pour tous les participants.

Les mécanismes et surtout les conditions doivent «simplement» être considérés comme des marqueurs: quelque chose à viser, à s'efforcer, à tendance à s'occuper. Et pour ceux qui organisent des cercles de narration dans le but de créer des terrains communs, il est important de considérer ces conditions et mécanismes afin d'être bien préparés et de créer les meilleures conditions possibles, mais il n'est pas nécessaire que ce soit *perfect*.

Cela dit, il y a des leçons importantes à retirer de la recherche que les professionnels qui utilisent cette méthode devraient prendre à cœur. Il semble qu'une condition fondamentale (pré-) consiste à créer une ancrée structurelle pour la narration. Par cela, je veux dire que le contexte structurel doit être pris en compte lors de l'organisation d'un cercle, en particulier lors de l'organisation d'un cercle dans lequel un problème controversé ou contesté (comme un différend entre les Roms et les non-Roma; ou le passé de l'esclavage néerlandais) est le sujet d'intérêt. Ci-dessous, cela est également lié à la façon dont j'ai proposé plus tôt pour conceptualiser la polarisation: non pas comme l'affrontement entre deux (ou plus) extrêmes, mais comme un défi de *dealing with difference*, ce qui implique également une réflexion sur les modèles dominants d'exclusion et les discours d'oppression.

Cet esprit du contexte structurel peut se faire de plusieurs manières. Premièrement, il est important de considérer les hiérarchies de puissance préexistantes qui existent autour de certains problèmes et de prendre cela en compte lors de la prolongation des invitations pour un cercle de narration, de sorte que l'histoire socialement dominante ne domine pas au sein du groupe. De plus, il est crucial de toujours créer un temps ample pour la dernière étape d'un cercle de narration: la réflexion.

---

Cette réflexion, à peu près, sert deux buts. Premièrement, c'est un moyen pour les participants de réfléchir à leur propre expérience lors d'un atelier et à, en tant que groupe, raconter ces

Différentes expériences reviennent aux problèmes du «monde réel» à portée de main. Qu'est-ce que leurs souvenirs et histoires ont raconté ou révélé sur leurs positionnements structurels vis-à-vis de ces problèmes? Comment se sont-ils sentis à ce sujet? Qu'a fait l'histoire fictive collectivement créée pour les participants? Quelles leçons y a-t-il à retirer de cela pour faire face aux problèmes de «polarisation» en dehors du contexte de l'atelier? Discuter de ces questions dans le groupe (et potentiellement, à travers des réflexions individuelles) par la suite, est une partie indispensable d'un cercle, car elle renforce ainsi l'intégration structurelle de l'expérience.

Deuxièmement, cette réflexion fournit des informations précieuses pour que les organisateurs puissent voir ce qui a fait et n'a pas fonctionné (ou ne fait pas) dans un cercle de narration - pour potentiellement découvrir de nouvelles conditions et mécanismes qui sont apparemment importants - afin d'améliorer et de finetuner la méthode. Cela signifie que les résultats de cette recherche doivent donc, d'une certaine manière, également être considérés comme inachevés, car la méthodologie est une pratique respiratoire, vivante et évolutive qui peut prendre de nombreuses formes et formes différentes, promettant par la présente de nombreuses nouvelles leçons à découvrir. J'invite donc toute personne utilisant (des parties de) cette méthodologie pour réfléchir soigneusement, avec les participants, afin de découvrir de nouvelles façons de travailler. Toutes les leçons apprises sont alors les bienvenues pour être partagées avec T.M.Korstenbroek@vu.nl.

## Littérature mentionnée dans ce rapport

Adorno, T. W. (2012). *Zonder richtlijn : parva aesthetica*. Amsterdam: Octavo.

Andrews, M. (2014). *Narrative imagination and everyday life*. Oxford University Press.

Arendt, H. (2018). *The human condition*. University of Chicago Press. (Travail original publié en 1958)

Boal, A. (2019). *Theatre of the oppressed*. Pluto Press. (Travail original publié en 1979)

Brandsma, B. (2017). *Polarisation. Understanding the dynamics of Us versus Them*. Amsterdam: BB dans les médias.

Caire, A. (2021). *Holding space: A storytelling approach to tramplng diversity and inclusion*. Aminata Cairo Consultancy.

Eisner, E. (2008). Art et connaissance. Dans J.G. Knowles & A.L., Cole (éd.), *Handbook of the arts in qualittive research: Perspectives, methodologies, examples, and issues* ( pp. 3-12 ). Mille chênes. Californie: Sage Publications.

Ghorashi, H. (2014). Res connectés à la fin des temps modernes. Dans A. M. Vieten (éd.) , *Revisiting Iris Marion Young on normalisation, inclusion and democracy* (pp. 49–66). Palgrave Macmillan UK.

Hannes, K. et Léermans, R. (2020). Rencontrer des pratiques de recherche artistique: analyser leurs potentialités sociales critiques. *Art/Research International: A Transdisciplinary Journal*, 5( 1 ), i-viii.

Hochschild, A. R. (2017). *Vreemdelingen in hun eigen land: een reis door rechts Amerika*. Amsterdam University Press.

Janssens, M. et Steyaert, C. (2001). *Meerstemmigheid: Organiseren met Verschil*. Leuven University Press.

Levinas E (2021) (travaux originaux publiés en 1961). *Totaliteit en Oneindigheid: essay over de exterioriteit*. Boom.

Lorde, A. (1984). *Sister outsider: Essays and speeches*. Crossing Press.

Marres, N., Guggenheim, M. et Wilkie, A. (2018). Introduction: De la performance à l'inventer du social. Dans M. Marres, M. Guggenheim & A. Wilkie (éd.), *Inventing the social* (pp. 17-37). Presse importante. Manchester.

Mouffe, C. (2005b). *Sur le politique*. Abingdon, Angleterre: Routledge.

Rancière, J. (2004). *The politics of aesthetics*. Bloomsbury Publishing.

Sanders-Bustle, L. (2020). Pratique sociale en tant que méthodologie basée sur les arts: explorer la participation, la multiplicité et l'action collective comme éléments d'enquête. *Art/Research International: A Transdisciplinary Journal*, 5(1), 47-70.

Verloove, J., Van Wonder, R. et Felten, H. (2020). THEORIE EN AANPAKKEN VAN POLARISATIE. *Kennisplatform integratie & Samenleving Report*.

Young, I. M. (2000). *Inclusion and democracy*. Oxford University Press.