

DOSSIER PÉDAGOGIQUE AUTOUR DE *MAY B* DE MAGUY MARIN

NB: ce dossier pédagogique a été fait à partir de nombreux documents écrits et visuels consultables sur internet, des notes de cours généreusement mises à disposition par S. Rey-Pouget, enseignante en danse au lycée Lacroix, et de la captation du spectacle disponible sur Vimeo réalisée par Luc Riolon au centre culturel de Soissons. Il se peut donc que certains éléments aient varié, à la marge, lors des différentes reprises de la pièce chorégraphique.

Ce dossier est destiné à donner aux enseignants de toutes matières qui le désireraient, des éléments d'analyse de l'oeuvre, les plus factuels et objectifs possibles, et à amorcer quelques pistes d'interprétation qui n'ont, bien évidemment, rien de définitif ni même rien d'assuré.

Plan du dossier:

- 1- Des corps à appréhender
- 2- Quelques jalons dramaturgiques
- 3- Des gestes à foison
- 4- Des références explicites, des évocations possibles
- 5- Des intentions – des citations – des repères

1- DES CORPS: 10 (5 hommes, 5 femmes)

À la fois un principe d'individuation:

- des corps et des visages déformés/diffformes: maquillage outrancier, dents noircies, ajout de prothèses pour déformer le nez, l'oreille, l'épaule, les jambes...au choix des interprètes auxquels la consigne avait été donnée de s'imaginer dans 50 ans – corps très éloignés des corps généralement montrés sur une scène de danse.
- des partis pris corporels forts: celle dont le corps très mince est très raide, celle qui est penchée en avant,.....sur ces partis-pris corporels forts, le spectateur peut avoir tendance à ancrer des identifications de personnages, des profils psychologiques, des assimilations à des personnes connues: “l'ahuri”, “la gentille”, “celui qui me fait penser à, par exemple, Apollinaire avec son bandage à la tête”
- division genrée plus lisible grâce aux habits dans la première partie (caleçon long/chemise de nuit), parfois, que directement par les corps (poitrines effacées la plupart du temps, maquillages grotesques obéissant peu aux distinctions de genre, coiffures rendues souvent indistinctes par l'argile)

Et une certaine uniformisation qui permet un effet de groupe, de masse:

- vêtements de nuit puis vêtements des années 40/50 pour tous
- argile verte/blanche (en séchant) pour tous sur le visage, le corps et les cheveux
- maquillage blanc/noir/ rouge uniquement
- bcp de travail d'unisson
- moments de regroupement parfois en groupe très serré
- groupes rendus parfois très compacts par le travail du toucher: tous les corps sont en contact, évoluent sans jamais perdre ce contact et paraissent donc créer une nouvelle entité, un nouveau corps complexe (scènes de danse de couple ou quand 2 groupes observent le moment de dispute et se retiennent d'intervenir)

2- QUELQUES JALONS DRAMATURGIQUE

On ne peut pas reconstituer une histoire au sens propre du terme mais on voit se dessiner différentes saynètes qui retracent des moments forts de la vie de tout groupe humain, en particulier la fête, ses effets de groupe et ses débordements (érotiques, agressifs) et le voyage (déplacement, exil, migration, mais aussi, au plan symbolique, instabilité de la condition humaine)

Sont clairement distinguées deux parties:

la première (à peu près 1h) :

Costumes: habits de nuit blancs

on distingue **des moments de fête**: danses de couple – scène figurant la découverte du sexe de l'autre, la contemplation de son propre sexe, la copulation, la masturbation – chanson solo et moquerie – morsure, défiance, bagarre – attraction, peur, couardise face à la bagarre – moment de détresse et de tendresse - boxe chorégraphique – rires

3 évocations beckettiennes avec apparition de nouveaux habits (cf infra: références): le maître et son esclave en laisse, le paralytique et son aide, l'aveugle et sa "femme" → trois figures de l'attachement, de la relation humaine plus ou moins consentie, plus ou moins contrainte, réunies avec les autres personnages, pour un anniversaire.

L'anniversaire: présentation du gâteau, chanson "happy birthday" muette, chacun se sert, chacun mange avec ses doigts, dispute autour du moule – essuyage de la bouche avec un mouchoir

Cette partie se clôt par une **sortie des personnages** à reculons, en groupe, en fond de scène; la dernière danseuse, après un regard au spectateur, referme sur elle le rideau.

Sons de cette première partie: silence, pas glissés, respirations, rire, cris, grommelots, chanson, extraits de Schubert et des airs de Gilles de Binche.

La seconde (20 min):

elle consiste en de nombreuses **traversées de scène** de cour à jardin du même groupe habillé dans des costumes vieillots (40'-50'?), porteur de sacs et de valises. Une femme se détache pour mettre une veste bleue. Un couple se forme, le groupe se moque, une femme avec un chapeau-cloche semble abandonnée, appelle, disparaît. Plus tard, la femme avec la veste bleue semble la chercher puis le groupe revient sur scène en mangeant puis la femme en bleu paraît sur scène avec le chapeau-cloche: le groupe se fige, marque le pas, un homme se découvre, comme en signe de deuil. Ils reprennent leur marche en **mangeant** (pain, tomate = pan con tomate?) – découvrent le bord de scène et **s'aident à descendre**; ils remontent sur scène à jardin.

Sons: essentiellement musique répétitive en continu mais aussi silence, rire, grommelots, puis, à la fin, Schubert.

→ la 1ère partie porte plus sur le corps, l'intime, l'organique, les humeurs (physiques et morales), le débordement, l'attraction et la répulsion.

La 2nde partie semble avoir une dimension plus historique, sociétale (retirada, exils) et plus directement symbolique et métaphysique avec la citation de Beckett, le lied final et la longue station immobile, face public, de l'unique danseur restant, avec son effacement progressif dans le fondu de lumière..

3- DES GESTES À FOISON

On trouve un vaste répertoire de gestes du quotidien dans cette pièce:

- gestes fonctionnels: enlever ses chaussures, se tenir le cou comme s'il était douloureux, siffler pour appeler, manger, mordre, se battre, danser en couple, s'embrasser, faire des marionnettes avec les mains, attraper (le gâteau, la valise), souffler les bougies, s'asseoir, marcher/ avancer, (se) toucher le sexe, se gratter l'oeil, le nez, l'oreille, la fesse, rassurer/retenir/ pousser/tirer une autre personne, , fixer du regard, uriner comme un chien, souffler, embrasser, s'habiller, se déshabiller, se maquiller...

- gestes expressifs (la différence entre les deux types de geste peut être discutée/discutable): “ouh là là”, “tant pis”, “oh, j'ai oublié”, se faire “hara-kiri”, “j'ai peur”, “je m'en moque”, “n'importe quoi!”, ronger ses ongles, différents types de rire, gromelots (gestes vocaux), se tenir la tête comme épuisé, gestes saccadés comme des tics, tremblements, se tenir la jupe ou le pantalon pour avancer en signe de prudence, gestes (et regards) de menace, de colère...

→ dans le travail du corps et du geste, on peut remarquer une certaine dichotomie qui fait la prégnance artistique de la danse présentée ici: les corps sont difformes, empêtrés, contraints, raides, mécaniques, cependant ils dansent parfois très vite, dans au moins deux directions (debout et au sol-pas de sauts), une partition complexe, souvent à l'unisson, demandant une motricité fine et variée (mouvements de bras mais aussi de mains, importance du regard et des mouvements de bouche avec son, avec souffle ou pas, grande diversité des pas pour avancer- glissés, saccadés, larges, petits, en avant, en arrière...). Il y a comme un paradoxe qui accroche le regard: ce sont des corps dansés (car la partition est virtuose) mais pas des corps qui apparaissent, au premier abord, comme dansants dans leur lourdeur, leur raideur, leur “laideur”, si ce mot a encore un sens pour cette pièce. Maguy Marin les qualifie elle-même d’“avilis”, de “sales”.

4- DES RÉFÉRENCES

...autobiographiques, personnelles

- **Nimrod**: c'était l'enfant d'une voisine, quand Maguy Marin habitait en Belgique, qui avait eu une méningite et en avait gardé des séquelles neurologiques. M. Marin avait noué avec lui une relation particulière, intense, et elle pense que cette pièce en porte la trace et le souvenir même si elle n'en était pas forcément consciente à l'époque de la création.
- **Exil** : “Je suis fille d’immigrés espagnols. La question de l’immigration me touche de façon très intime et très personnelle. D’ailleurs pour moi, l’immigration économique et l’immigration politique c’est pareil. Comment un pays peut laisser toute une partie de sa population dans une misère telle que ses habitants doivent partir ? Pour moi, c’est toujours une question politique. [...] Mes parents sont des réfugiés politiques, ils sont arrivés en 39. Mon père était un ramasseur d’olives de Jaen et il s’est engagé fortement dans la guerre. En arrivant en France, il cherchait un meilleur bien-être social. Mes parents étaient jeunes, ils ont tenté leur chance. Dans ce spectacle* j’ai envie de rapprocher cette immigration politique et économique.» Magazine de la Seine Saint Denis – nov 2014 <https://seinesaintdenis.fr/Maguy-Marin.html>
*Il ne s'agit pas de May B.
- **Titre**: évoque une pièce écrite par Beckett adolescent, correspond aussi au prénom de la mère de l'écrivain et à son nom réduit à une seule lettre: elle s'appelait May Barclay Roe

...culturelles

- **la référence à Beckett**: la lecture de Beckett a été comme une révélation pour Maguy Marin. Elle l'a rencontré et il lui a donné l'autorisation de s'inspirer de ses écrits pour sa chorégraphie mais il n'a jamais vu le spectacle.
On retrouve:
 - 2 couples beckettien: Pozzo et Lucky (*En attendant Godot*), Hamm et Clov (*Fin de partie*)
 - le corps handicapé, entravé, contraint
 - le corps organique, dans ses besoins primaires
 - la difficulté de la relation avec autrui qui est sans cesse à réexaminer, à renégocier: agressivité, contact, tendresse, communauté, servilité, indépendance...
 - langage peu performant

- grande économie de moyens de la représentation (décor, costumes)
- registres mêlés comique/ pathétique/tragique
- « *Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir* ». Ces premiers mots de *Fin de partie* de Beckett, les seuls à être prononcés intelligiblement durant *May B*.

- **la parade, le carnaval, la fête, le grotesque** (cf Bakhtine infra):

- une des musiques du spectacle est celle des Gilles de Binche, célèbres personnages du carnaval belge. Les Gilles sont des personnages traditionnels (l'origine en est assez mystérieuse mais on remonte jusqu'au 18ème siècle) vêtus d'habits colorés issus de la commedia dell'arte et de grands chapeaux blancs (3 kg) qui défilent à Binche, lors du canarval et distribuent des oranges à la population.

Ici les danseurs aussi font des sortes de parades, ont un aspect différent de l'aspect habituel (argile et maquillage).

Ils peuvent se rapprocher de l'esprit du carnaval par leur désinhibition, l'importance des manifestations organiques corporelles, leurs déplacements étranges en groupe qui peuvent paraître ritualisés.

Ils semblent aussi dans une certaine autonomie, parfois chaotique, qui pourrait s'apparenter à de l'anarchie sans la régulation craintive, maladroite et laborieuse du groupe (lors de la scène de la bagarre, par exemple).

On touche ici à une dimension anthropologique et politique (au sens large).

- **le clown** : on a pu rapprocher les personnages de Beckett de la figure du clown et ceux de M. Marin peuvent, jusqu'à un certain point, y faire penser.

Le mot viendrait de *clod*, la motte de terre et désignerait donc un « bouseux », paysan arrivant à la ville avec les pieds crottés, ce qui peut ramener à l'argile qui couvre les danseurs.

“L’Auguste est né. Il est mal éduqué et transgressif, difficilement contrôlable, et renoue avec l’héritage du comique populaire : l’effervescence du désordre.”

“Le clown est hors normes et il ne peut exister de clownerie s’il reste dans la norme. Sa capacité à la transgression le relie aux manifestations dionysiaques, et l’allure du clown, ses costume et maquillage, autant que son comportement, le signalent comme celui qui va déranger parce qu’il est dérangé.”

“L’originalité du clown est de ne pas servir un auteur différent de soi-même, d’exprimer une part très intime de soi. En se désordonnant soi-même, en modifiant volontairement tout son comportement, en travaillant à transformer les informations traitées par son système cognitif.”

Ce dernier passage est, en revanche, plus problématique: “ Rire et larmes sont très proches. La tragédie et la comédie peuvent être intimement liées, comme dans le grotesque, où les thèmes de la vie et la mort sont mêlés. C’est une question de contexte, de dosage dans la composition de l’artiste. L’objectif de la clownerie est de faire rire autant que de faire penser.” (article sur le clown cité infra)

→ Si le spectacle de M. Marin “fait penser”, de façon indubitable, il semble que le “dosage” qu'elle a subtilement élaboré ne permette pas d'aller jusqu'au rire extériorisé, peut-être justement pour favoriser le respect des personnages car, comme elle l'a dit, il ne s'agit pas de “jouer avec ça”.

- **Le registre pathétique** à travers les choix musicaux:

C'est Beckett qui a dirigé M. Marin vers les lieder de Schubert: « Cette musique est ce qui contient la plus grande douleur »Beckett.

Les trois oeuvres qu'on trouve dans la pièce chorégraphique, la musique des Gilles étant mise à part, – 2 lieder et le morceau de Gavin Ryars - ont toutes quelque chose à voir avec l'humilité, la condition pathétique de l'homme, la vallée de larmes dans laquelle il se débat,

la demande de compassion et la croyance ou l'espoir dans une transcendance charitable:

- Le Vieilleux du *Voyage d'Hiver*, paralysé de froid, que personne n'écoute, menacé par les chiens est une figure de l'artiste incompris, rejeté, inadapté à cette société; cependant le poète est sensible à sa musique qui s'accorde avec ses vers et sa mélancolie et aimerait faire alliance avec lui. Indifférent à tout cela, le vieilleux continue de jouer pour lui-même. On peut penser aux personnages de la pièce, étranges, déclassés, risibles mais qui se serrent pour s'entraider, presque s'aimer et qui ne cessent d'avancer à petits pas maladroits mais obstinés.

Le lied *Le Double*, sur un poème de H. Heine, clôt la chorégraphie. Il contient dans sa forme poétique une supplication à l'agneau de Dieu (en latin) et une demande de paix; cet appel à la compassion n'existe pas dans la forme chantée mais la souffrance du poète qui a perdu son amour est palpable et s'exprime dans une sorte de délire nocturne dans lequel le poète se voit face à un double parodique, grimaçant.

Ce lied accompagne l'immobilité et le long regard face public du dernier personnage sur scène: qui est qui? Qui est le double de l'autre? Le danseur devient spectateur du public; le spectateur devient-il à son tour un de ces êtres pathétiques toujours en partance? L'échange des regards – et des pensées - risque, en tout cas, d'être intense.

- Le premier mouvement de la symphonie n°4 de Schubert sur le moment de dispute apporte peut-être une certaine emphase, d'autant que la symphonie a reçu de Schubert le qualificatif de "tragique".

- *La Jeune fille et la Mort*, dans le moment "beckettien", peut introduire une autre lecture de la chorégraphie: les paroles, tirées d'un poème de Matthias Claudius retracent les efforts d'une jeune fille pour repousser la mort et la tentative de séduction amorcée par cette dernière; sur scène, les 3 femmes assises qui couvrent presque la musique de leurs rires et de leurs gromelots, peuvent évoquer les Parques/sorcières dans ce contexte; cette cérémonie d'anniversaire grinçante entre bien, aussi, dans cette symbolique funèbre avec la brutale extinction des bougies; mais faut-il voir dans la "grosse" danseuse aux pommettes maquillées la "jeune fille", ici un peu folle, qui au lieu de repousser la mort, représentée par un aveugle au comportement un peu étrange, la gâte, la caresse et l'embrasse?

- *Jesus Blood never failed me yet* (Gavin Bryars) met en place un tout autre univers esthétique, même s'il a aussi utilisé les cordes mais dans le cadre de la musique répétitive: un sdf, enregistré dans la rue, chante sa foi en Jésus sans faillir, avec beaucoup de douceur et de simplicité, même si la voix est éraillée; le compositeur, s'apercevant fortuitement de l'impact qu'a ce chant sur des auditeurs occasionnels, l'orchestre en gardant toujours l'enregistrement d'origine: c'est faire entrer l'expression brute d'un homme marginalisé, inconnu, dans un processus artistique qui va finir par toucher un large public; c'est aussi faire entendre que les épreuves peuvent ne pas entamer la vitalité, l'obstination à vivre d'un être, autant d'éléments qu'il est aisé de transposer dans la pièce de Maguy Marin.

→ Si les éléments de théâtralité, de danse et la musique des Gilles peuvent tirer la pièce vers le clown, le carnaval et le grotesque, les autres références musicales introduisent un registre pathétique, une certaine élévation, voire une possibilité de transcendance qui fait qu'on ne se "moque pas" de ces êtres disgraciés, mais qu'un certain désarroi peut nous étreindre, teinté de l'espoir d'une consolation.

5- DES INTENTIONS – DES CITATIONS

Pièce créée après le décès de son père : Maguy Marin a pris conscience de la succession des générations

A propos de Nimrod, du handicap, de la différence:

"on n'a pas le droit de jouer avec ça" - "sentir son animalité à soi"

Regards croisés entre la chorégraphe M. Marin et l'anthropologue Denis Cerlet:

« Je suis d'origine espagnole et enfant, je vivais dans la communauté espagnole à Toulouse. On voit bien comment les communautés se forment à partir des questions d'entraide et de similitude. Je pense que c'est très animal de se mettre à l'abri de l'autre. Mais tant que l'on ne se met pas à la place de l'autre... Il y a aussi cette question d'être autre, de tenter d'expérimenter ce que l'autre vit - seulement pour du faux, on n'est jamais à la place de l'autre. Sortir du connu... cela passe »

« [D]ans *May B* [...] les danseurs, d'abord seuls, se rapprochent petit à petit les uns des autres d'une façon très méfiante, comme s'ils se sentaient par l'odorat, d'une façon animale, comme s'ils essayaient de voir si l'autre n'est pas un prédateur... Il y a tout un moment où chacun ne sait pas qui est l'autre, comment il va, où il va... Le collectif constitué ici est problématique. »

Sur le maquillage et les déformations du corps :

Conversation entre M. Marin et Françoise du Chaxel: « je voulais transformer leurs corps et leur visages, mais pas par des artifices comme le masque. Alors chacun a cherché son personnage, a modelé son visage en le recouvrant d'argile.. »

« Ce n'est pas un masque que nous portons, c'est une sensation : le visage raide ». (Avares).

« L'argile c'est froid, ça gratte : c'est une espèce de violation de la beauté » M. Marin.

Les corps sont déformés, ce qui leur donne un aspect grotesque. MM a demandé à ses danseurs d'imaginer un problème qu'ils auraient plus tard: Luna a une épaule qui monte; un danseur s'imaginait gros: il a fait la première et n'a plus supporté. »

http://www.ccntours.com/media/ccnt/34518-1_maguy_marin_-_may_b.pdf

« Des ballets ou des pièces qui ne parlent que de corps jeunes, compétitifs, beaux, je trouve ça d'une violence inouïe, par rapport à ...socialement, je trouve ça d'une violence inouïe...que la danse, ça soit ça...pardon...IL y a des gens qui dansent, qui sont pas comme ça et ça parle d'humanité à fond. » retranscription de paroles de Maguy Marin tirées de *L'urgence d'agir*, film de David Mambouch

Maguy Marin et Samuel Beckett

En fait, j'ai découvert Beckett quand j'étais élève à Mudra et que j'avais lu la première pièce je crois. C'était, je crois que j'avais lu *Fin de Partie* qui m'avait beaucoup bouleversée vraiment. Mais bouleversée au sens bouleversée, c'est-à-dire, j'étais sens dessus-dessous, je ne savais plus, ça m'a vraiment frappé. Et puis, donc j'ai, à partir de là j'ai essayé de connaître son œuvre, son travail, et je me suis aperçue en fait que il a un rapport au mouvement qui est extraordinaire je trouve. Parce que dans ses pièces en fait, il donne beaucoup de notes dans lesquelles le geste ne suit pas la danse, où le déplacement est complètement intégré à la pièce, à la mise en scène et au rythme des mots. Et en plus, plus il avançait dans son travail et dans le temps et plus il faisait intervenir ces paramètres et moins il utilisait des mots. Donc je pense qu'il avait un rapport à la danse qui était très spécifique et qui m'a beaucoup touchée. Le fait aussi que ses personnages sont toujours un peu handicapés et ils ne peuvent pas s'asseoir ou ne peuvent pas lever ; enfin il y a toujours un rapport au corps qui est très important, qui est très impressionnant. Et par rapport à tout ce que je pense de la danse et de ce que j'ai pu en vivre, il y avait quelque chose qui correspondait très fort à mon désir. Justement, par rapport à cette facilité qu'ont les danseurs de bouger et ces personnages handicapés, il y a quelque chose qui, une injustice incroyable qui fait que ça m'intéresse de travailler là-dessus.

<https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00883/maguy-marin-et-samuel-beckett.html>

On peut aussi facilement retrouver le récit de leur rencontre par M. Marin – A noter: Beckett n'a

jamais vu *May B*.

Sur le clown, cet article très intéressant:

<https://www.cairn.info/publications-de-Philippe-Goudard--136000.htm>

Le grotesque : « Après le ventre et le membre viril, c'est la *bouche* qui joue le rôle le plus important dans le corps grotesque, puisqu'elle engloutit le monde; et ensuite le *derrière*. Tous ces *excroissances* et *orifices* sont caractérisés par le fait qu'ils sont le lieu où sont *surmontées les frontières entre deux corps et entre le corps et le monde*, où s'effectuent les échanges et les orientations réciproques. C'est la raison pour laquelle les événements principaux, qui affectent le corps grotesque, *les actes du drame corporel*, — le manger, le boire, les besoins naturels (et autres excréments : transpiration, humeur nasale, etc.), l'accouplement, la grossesse, l'accouchement, la croissance, la vieillesse, les maladies, la mort, le déchiquetage, le dépeçage, l'absorption par un autre corps — *s'effectuent aux limites du corps et du monde* ou à celles du *corps ancien et du nouveau*; dans tous ces événements du drame corporel, *le début et la fin de la vie sont indissolublement imbriqués*.

« Ainsi, la logique artistique de l'image grotesque ignore la superficie (la surface) du corps et ne s'occupe que des saillies, excroissances, bourgeons et orifices, c'est-à-dire uniquement ce qui fait franchir les limites du corps et introduit *au fond* de ce corps. Montagnes et abîmes, tel est le relief du corps grotesque ou, pour employer le langage architectural, tours et souterrains.

Évidemment, les autres membres, organes et parties du corps peuvent figurer dans l'image grotesque (surtout dans celle du corps dépecé), mais ils ne jouent dans ce cas que le rôle de figurants dans le drame grotesque; jamais l'accent n'est mis sur eux (à moins qu'ils ne remplacent quelque autre organe de premier plan).”

L'oeuvre de F. Rabelais, 1971, Mikhaïl Bakhtine

Autour du morceau *Jesus blood...*

Bryars says: In 1971, when I lived in London, I was working with a friend, Alan Power, on a film about people living rough in the area around Elephant and Castle and Waterloo Station. In the course of being filmed, some people broke into drunken song - sometimes bits of opera, sometimes sentimental ballads - and one, who in fact did not drink, sang a religious song "Jesus' Blood Never Failed Me Yet". This was not ultimately used in the film and I was given all the unused sections of tape, including this one. When I played it at home, I found that his singing was in tune with my piano, and I improvised a simple accompaniment. I noticed, too, that the first section of the song - 13 bars in length - formed an effective loop which repeated in a slightly unpredictable way. I took the tape loop to Leicester, where I was working in the Fine Art Department, and copied the loop onto a continuous reel of tape, thinking about perhaps adding an orchestrated accompaniment to this. The door of the recording room opened on to one of the large painting studios and I left the tape copying, with the door open, while I went to have a cup of coffee. When I came back I found the normally lively room unnaturally subdued. People were moving about much more slowly than usual and a few were sitting alone, quietly weeping. I was puzzled until I realised that the tape was still playing and that they had been overcome by the old man's singing. This convinced me of the emotional power of the music and of the possibilities offered by adding a simple, though gradually evolving, orchestral accompaniment that respected the tramp's nobility and simple faith. Although he died before he could hear what I had done with his singing, the piece remains as an eloquent, but understated testimony to his spirit and optimism."source you tube

→ A travers une grande audace dans la diversité des références, Maguy Marin crée une ligne, claire ou sombre, qui parvient à dessiner une certaine image de l'humanité mariant les contraires-profonde et dérisoire, pathétique et admirable, vulnérable et tenace et cultivant surtout un désir d'avancer, même à petits pas, glissés ou saccadés, de s'accrocher les uns aux autres et à la vie.