

Dances D'erres

Anamaria Fernandes

(...) qu'il s'agisse d'un événement dans la vie de quelqu'un ou d'un événement tel qu'une oeuvre d'art, chaque événement a lieu là où il n'y avait pas de lieu, là où nous ne savions pas qu'il y avait un lieu, il prend place là où il n'y avait pas de place.

Jacques DERRIDA, 1979 - 2013

Une rencontre est fortuite. On ne peut pas calculer, préparer, organiser quelque chose qui soit vraiment une rencontre. Pas plus qu'on ne peut pas organiser une amitié ou un amour. Le propre de ces existentiaux est qu'ils sont liés à cette paradoxale fidélité d'une existence qui n'est pas encore donnée à elle-même. Henri MALDINEY, 2007

Si nous ne pouvons pas préméditer la rencontre, nous pouvons cependant travailler un espace, en prendre soin, pour qu'il soit propice à son avènement. De cet espace, une danse non calculée, non volontaire peut s'instaurer. C'est une danse qui rend possible la rencontre à partir du désir de chacun. Elle se compose de corps qui frôlent l'espace d'un autre, de corps qui se déploient, attendent de se faire inviter ou qui s'invitent pour pouvoir inviter à leurs tours. C'est une danse en forme d'invitations multiples qui surgissent à partir du paysage unique que la personne laisse entrevoir, sentir à notre corps perceptif. Ce sont des invitations qui convoquent au silence. Le silence du corps couplé à celui de nos volontés - une suspension dans le temps, une suspension du mouvement, comme un apnée

régit par le son du silence, point nodal à toute disponibilité possible. Nous parlerons ici d'une danse avec des sujets dits autistes dont le point de départ n'a pas pour objet un projet thérapeutique, mais le désir de créer des tentatives dansantes, d'errances dansantes, de rencontres, uniques et éphémères.

Sans chercher à interpréter le sujet, il s'agit de mettre son corps en situation de réceptivité et d'écoute aiguisée, de faire de ce corps un espace, un réceptacle, un territoire que se transforme par la rencontre comme l'eau lorsqu'elle accueille une pierre dans ses creux. Un corps poreux, qui se met à l'écoute du pré-mouvement de l'instant, dont « toute modification de notre posture (a) une incidence sur notre état émotionnel » Hubert Godard, (2002, p.236).

Pour Merleau-Ponty, « la spatialité de mon corps est une spatialité de situation. » Dans cette « géographie de relations »¹, facteur essentiel d'altérité², ce qui détermine notre mouvement envers une personne est la réaction qu'elle provoque en nous de refus ou d'acceptation, d'inconfort ou de plaisir, avec toutes les micros-nuances que contiennent ces mots. Il ne s'agit bien souvent pas d'une réaction exprimée avec les mots, mais par le tonus du corps, la tension ou la relaxation des muscles, par une façon de poser ou de « fuguer » un regard, par la dilatation ou la rétraction de la kinésphère.³

1 Maurice Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la perception*. Paris: Éditions Galimard, 1945, 1996, p.116.

2 Laurence Louppe fait référence au travail de la danseuse, notatrice, thérapeute, élève de Laban, Irmgard Bartenieff, que, lorsqu'exilée aux États-Unis dans les années 30, soignait un enfant en situation de handicap au William Parker Hospital. Selon les mots de l'auteur, Bartenieff « ne cherchait pas à traiter la zone mutilée, mais à restituer un 'projet spatial' (spatial intent) ». (Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles: Contredanse, 2004, p.178)

3 Laban (2003) introduit la kinésphère qui désigne selon lui une sphère imaginaire (surtout utilisée en danse et en théâtre) dont la personne est le centre, formée par tous les points de l'espace que peuvent atteindre les extrémités de son corps, dans toutes les directions. Comme le souligne Ciane Fernandes « (...) nous n'abandonnons jamais notre sphère de mouvement, nous l'amenons avec nous, comme une aura.» Dans les pas de Laban, le concept de kinésphère psychologique est proposé par Ed Groff (1989). Il s'agit de la dilatation ou de la contraction de l'espace de

Devant moi s'ouvrent différentes options et les choix dépendront de ce que j'entends du corps de l'autre par mon corps. Je dois là me délester de toute intention, de toute volonté. Comme le souligne Frédéric Pouillade« (...) c'est en renonçant à tout projet individuel et volontaire, en s'abandonnant à la situation, que l'on devient capable de prendre les bonnes décisions, celles qui répondent effectivement aux nécessités de l'instant, et à rien d'autre. »⁴

Cela n'évince pas le désir. Le désir est là, présent et à l'œuvre. Mais ce désir de partager l'imprévisible se distingue de vouloir amener la personne dans une direction précise et par moi choisie. Deligny, à propos de son travail, disait qu'il était nécessaire d'aborder

une certaine pratique de non-vouloir, ne serait-ce que par respect envers ce qui apparaissait comme évidence : que tout vouloir faisait violence en ce sens que vouloir à la place de l'autre, sur le mode de l'interprétation, est un viol, tout comme est un viol de penser à la place de – en se mettant à la place de, en prenant la place , en occupant – une aragne ou une tortue ou tout ce qu'on voudra pour qui notre langage n'est qu'un bruit parmi les bruits. (2008, p 71).

Sylvaine

Sylvaine a aujourd'hui 21 ans. Elle a participé à un atelier pendant deux ans au Placis Vert, à Thorigné Fouillard. C'est un service du Centre Hospitalier Guillaume Régnier.

Sylvaine ne communique pas verbalement. Lorsque je la rencontre, elle passe le plus clair de ses jours assise sur un canapé. Elle y bascule avec force son corps d'avant en arrière, en même temps qu'elle déchire des morceaux de papier, dans un agir sans projet ni objet (DELIGNY, 2007).

Les ateliers avec Sylvaine ont eu lieu de façon individuelle. Elle n'a jamais rejoint l'atelier avec les autres participants. Cela ne constituait d'ailleurs pas un objectif.

kinésphérique selon l'état émotionnel vécu par un individu.

⁴ Frédéric Pouillaude, « Vouloir l'involontaire et répéter l'irrépétable », in Approche philosophique du geste dansé, De l'improvisation à la performance. Anne Boissière, Catherine Kintzler (éds), Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2006, p.156.

Au cours de nos deux années de travail, Sylvaine n'est jamais allée au sol, n'a jamais enlevé ses chaussures et n'a jamais abandonné complètement le poids de son corps sur le mien.

A l'issue de la première année, j'ai montré aux professionnels de l'établissement quelques séquences filmées du travail avec Sylvaine. Comme leur collègues qui avaient assisté à certains ateliers, ils ont fait part d'une grande surprise de voir la danse de Sylvaine ; de la voir sourire, bâiller, interagir de la sorte avec moi.

Ils me font alors part de l'extrême violence de Sylvaine envers parfois les professionnels. Ils évoquent l'épisode où elle avait cassé une côte de l'un, le plexus d'un autre. Je ne savais pas cela de Sylvaine. Et à n'en pas douter, c'est une chance.

Je ne demande jamais à lire la fiche médicale ou les documents éducatifs de la personne. J'essaie d'éviter toute information sur le sujet qui puisse conditionner mon regard, ma disponibilité, mon pré-mouvement. Je rencontre ainsi à chaque fois une personne unique. Et c'est de là qu'une rencontre dansante peut avoir lieu. Ceci ne s'appuie que de mon expérience: pour ma part, il me semble que la connaissance au départ d'éléments médicaux, éducatifs par l'artiste ne peut qu'obstruer les perspectives de créations.

Dans nos ateliers, jamais Sylvaine n'a réagit de manière violente. Comment l'expliquer ?

Je suppose deux raisons principales à cela. Tout d'abord, parce que c'était elle qui mettait les limites à nos interactions. Elle me les indiquait avec son corps. C'est elle qui me guie et non le contraire. En second lieu, il semble que ce toucher n'était pas de la même nature que celui qu'elle avait l'habitude de recevoir ou de donner.

Il existe en effet différents touchers. Farah (1995) a mené un travail concernant le massage. Elle distingue le contact automatisé, relatif

à nos situations quotidiennes d'un autre toucher, qui provoque une mobilisation, une attention accrue, à la fois pour la personne qui touche que pour celle qui est touchée.⁵

Le toucher technique, essentiellement inhérent au contexte médical, est composé de gestes qui sont, pour Liberman, « marqués par des codages définis dans les manuels du "bon contact" (...) ».⁶

Les danses partagées avec Sylvaine pouvaient revêtir différentes couleurs, mais elles étaient, avant tout, faites de tentatives. Parfois, presque invisibles, minimales. Des danses éphémères, de l'instant.

Souvent Sylvaine conduisait ma main dans sa chemise, sur son dos, en contact avec sa peau. Dans ces moments, j'articulais le massage et le contact improvisation. Ce toucher mettait notre attention par moment sur ses muscles, ou alors sur ses os, ou sa peau. Citant le maître de Nô Zeami, Hubert Godard avance qu'il y a des « danses de peaux » ainsi que des « danses d'os et de chair. »⁷

D'autres formes de danses ont émergé à travers l'observation des gestes répétitifs, des ritournelles de Sylvaine.

Dans le français d'aujourd'hui, la ritournelle est ce chantonnement qui peut être pour soi-même. Ce n'est pas un chant qui est destiné nécessairement à être entendu. C'est une activité qui se caractérise par sa simplicité, sa répétition et sa dimension quasi-ritualisée. Au sens figuré, la ritournelle signifie une rengaine, un leitmotiv, un schéma simple qui se répète.⁸

5 Rosa Farah. Integração Psicofísica - O trabalho Corporal e a Psicologia de C. G. Jung, São Paulo, Editora Companhia Ilimitada/Robe, 1ª Edição, 1995.

6 Flavia Liberman, Delicadas coreografias : Instantâneos de uma terapia ocupacional. São Paulo, Editora Summus, 2008, p.137.

7 Hubert Godard, La peau et les os, Bulletin du CNDC, n°4, juillet 1989, p.8.

8 Initialement, le « ritornella » est une phrase musicale de certaines mesures et des mots simples, répétées en boucles dans le Madrigali, genre né en Italie à la Renaissance. Plus largement, le « ritornella » est utilisée pour désigner la phrase répétée à le court motif répétitif instrumental qui introduit et conclut un chant.

Félix Guattari et Gilles Deleuze vont se saisir de la ritournelle pour en faire un concept de leur corpus. Pour eux, la ritournelle est une activité de corps qui est caractérisée par sa gratuité et sa dimension autotélique. La ritournelle est cet événement de corps qui se répète, qui n'a pas pour objet, pour visée, d'apporter une signification mais qui produit de la subjectivité et qui marque l'empreinte du sujet. La ritournelle chez Guattari et Deleuze n'a pas pour fonction de livrer un message. C'est un processus d'autoproduction, d" « autopoïèse »⁹.

Elle ne s'interprète pas, car elle n'a pas de signification. Elle a une fonction existentielle pour le sujet et que nous pourrions qualifier d'animale : se « tailler un territoire »¹⁰.

Les mouvements répétitifs de la personne dite autiste peuvent selon nous évoquer ces ritournelles, « constitutives de nouveaux territoires existentiels ».¹¹ Et de ce que nous ont enseigné les rencontres, c'est que ces ritournelles ont une fonction pour le sujet, bien que sans but. Elles contribuent à ce que le sujet crée son territoire et procurent des sensations d'auto-stimulation qui l'apaisent.

Nous le savons, afin de permettre l'intégration du sujet dit autiste dans le monde des dits normaux, la visée de la méthode comportementaliste est l'éradication de ces symptômes.

« Inclusion signifie d'être le bienvenu ! Je veux être inclus ! (...) Bienvenu! Nous voulons vous inclure. Venez et soyez une partie de nous et de notre communauté! »¹²

Le travail proposé ici est tout autre. Il est question de rencontre pour

9 Du grec auto soi-même, et poièsis production, création.

10 Gilles Deleuze et GUATTARI, Félix Guattari, Qu'est-ce que la philosophie. Paris: Les Editions de Minuit, 2005, p. 174.

11 Félix Guattari, Qu'est-ce que l'écosophie? Textes présentés par Stéphane Nadaud. Fécamp: Les Nouvelles Editions Lignes, 2013, p.224.

12 Marsha Forest ; Jack Pearpoint, « Inclusão: um panorama maior- Centro de Educação e Comunidade Integrada, Toronto (Canadá) », In : A integração de pessoas com deficiência, contribuições para uma reflexão sobre o tema. Memmon, 1997, p. 137.

laquelle et dans laquelle je me déplace aussi, sans hiérarchie d'espaces, sans but a priori de changer quoi que ce soit. Ainsi, l'objet n'est pas de mettre un terme à ce que les professionnels désignent comme symptômes, mais de créer une poétique à partir de ces inventions du sujet. Elles font partie du paysage du sujet, et c'est à partir d'elles que nous pouvons tailler un nouveau territoire : pas le sien, ni le mien, mais le nôtre.

Par le biais de son balancement, Sylvaine nous a ouvert, probablement sans le savoir, à de nouvelles formes dansantes, de nouvelles constructions, une esthétique inédite.

« La nature crée des ressemblances, il suffit de penser au mimétisme. Mais l'homme, en tant qu'être naturel, a la plus haute aptitude à la ressemblance »¹³. Walter Benjamin nous invite ici à ouvrir le champ - si chargé dans l'histoire des idées et de l'art - du mimétisme, de la mimesis. Pour lui, la mimesis plonge ses racines dans la nature même de l'homme. C'est elle qui assure le devenir social de notre espèce.

Nous avons tous à faire avec elle et cependant, « accepter les autismes des autistes – les apprécier même – au point de vouloir les imiter demande des capacités humaines particulières qui ne sont pas données à tout le monde. »¹⁴

Généralement, au sein de la société dans laquelle nous vivons, les mouvements inhabituels de sujets dits autistes causent plus de répulsion et de peur que d'admiration, de sympathie ou même d'intérêt. Par conséquent, la réaction spontanée n'est pas celle de les imiter.

Pour que le mouvement propre d'une personne puisse ouvrir de nouvelles perspectives de créations et de dialogues dansants, il ne suffit pas de « tolérer » ce geste. Il faut se laisser séduire par lui sans préjugé. Si ce mouvement ne parcourt pas un chemin sensible dans le

13 Benjamim Walter, *Magia e técnica. Arte e Política. Ensaios sobre literatuta e historia da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense LTDA, 2012, p.117.

14 Howard Buten, *Il y a quelqu'un là-dedans*. Paris: Éditions Odile Jacob, 2003, p.184.

corps même du danseur, au mieux, il y aura imitation, avec la froideur d'un miroir. Il n'y aura aucune production esthétique, aucune forme de langage, de dialogue.

Cet enchantement ne se vend ni ne s'achète. Il est tributaire d'une relation et de notre capacité à faire avec la différence. Même si « j'accepte l'autisme de l'autiste » sans difficulté apparente, il ne m'est pas donné de vivre le mouvement de l'autre avec enchantement systématiquement, parce que cela dépend d'un certain agencement: un temps, un endroit, une manière d'être «ici», une disponibilité derrière les intentions, une présence. Et si nous ne pouvons pas maintenir cette qualité de présence à chaque instant, nous pouvons cependant créer les conditions pour qu'elle puisse apparaître ou réapparaître.

Précisons ici que parfois, la rencontre ne surgit pas dans l'acte de mimesis. Il peut s'avérer en effet pertinent de proposer des qualités de mouvement autres, même opposées à celles de la personne. Mais même-là, le mouvement commun prend naissance à partir des inventions du sujet¹⁵.

À certains moments, nous pouvons voir que le mimétisme, plutôt que de provoquer l'ouverture d'espaces, cause sa fermeture. Comme si, au

15 Je peux, par exemple, composer à partir d'un mouvement circulaire et continu d'une personne, en faisant un mouvement inverse, telles que des trajectoires directes avec des pauses. Ou encore, je peux provoquer une action qui fait rupture, sans pour autant arrêter le mouvement répétitif de la personne. Par exemple Sanata court et crie à travers la pièce, balançant ses bras avec une force extrême. Si nous l'imitons (ce qui est arrivé), elle devient encore plus excitée, ces cris seront plus fort et elle pourra aller jusqu'à tirer les cheveux d'une personne. Nous partons alors avec une autre proposition: nous nous déplaçons tous lentement, nous allons au sol, mettant le centre de l'attention sur la respiration et la qualité du poids. Sanata s'arrête, observe. Elle court encore mais elle fait des pauses, elle tourne son corps au sol, laisse le poids de son corps sur le corps d'une personne, elle compose. Inversement, Florian court et se jette contre le mur. Les infirmières le retiennent tout le temps afin d'arrêter son mouvement. Je leur ai demandé de le laisser libre dans l'espace. J'ai couru avec lui en me jetant à ses côté, avec plus de douceur, contre le mur. Au bout de quatre ateliers, cela a eu pour effet à Florian de ne plus se jeté contre le mur. Durant les autres ateliers, il s'est ouvert à un travail principalement axé sur la danse contact.

lieu d'entrer dans la «bulle» d'une personne, j'en créé une autre, parallèle à la sienne, sans possibilité de communication. Dans le travail d'improvisation avec des sujets dits autistes, nous percevons clairement *par et dans le corps* à quel moment le mimétisme est un vecteur de création. De la même façon, nous percevons quand il ferme, quand il peut causer même une expérience désagréable pour le sujet.

Notre corps nous indique le chemin à prendre et si nous nous trompons, nous devons alors nous accorder à nouveau avec son corps, trouver notre « là » commun. Pour ce faire, il me semble important de développer nos capacités qui sont souvent cachés dans les sous-sols de notre corps. L'une d'entre elles est l'intuition, qualité précieuse, qui « n'est pas une construction organisée de la pensée vers un objectif clair »¹⁶, et que nous avons perdu en nous « civilisant ». Comme nous enseigne Deligny,

(...) lorsque la conscience est éclipsée, ce qui apparaît surprend et vaut la peine d'être regardé un peu de la manière qui sont les éclipses de soleil – et il ne faut courir aux quatre coins du monde car chacune ne se voit que d'un certain point – qui, à chaque fois, nous en apprennent sur ce qu'il est de ce soleil que nous croyons voir alors que nous n'en voyons guère que notre aveuglement.¹⁷

Cette intuition, que nous pouvons développer mais difficilement transmettre, est intrinsèquement liée à l'écoute de nous-mêmes, de l'autre, de ce qui nous entoure. Elle est aussi le résultat d'une confiance en soi, en ce que nous ressentons avec notre corps. L'intuition n'est pas une affaire de la raison, mais du corps animal, elle me fait sentir le sol avec ce corps et non par la mesure cartésienne de son volume. Une intuition n'a pas un but, n'a pas une volonté quelconque. C'est l'acte de se laisser guider par l'intérieur de soi.

16 Raquel Gouvêa, Thèse de doctorat, A improvisão de dança na (trans) formação do artista-aprendiz: uma reflexão nos entrelugares das Artes Cênicas, Filosofia e Educação, UNICAMP, 2012, p. 56.

17 Fernand Deligny, L'Arachnéen. L'Arachnéen, 2008, p.81.

Au lieu de vouloir dresser l'individu, il s'agit de s'inviter dans sa forêt qui nous demeurera largement toujours inconnue. Cette divine aventure est l'expérience de l'abandon de tout projet, à part celui de n'avoir aucun, en acceptant de se laisser surprendre. C'est éprouver le silence en soi et se laisser guider en fermant les yeux, en laissant la place idoine à ma légitime ignorance.

Se laisser guider par la nature de l'errance, dépourvue de but, de visée. Comme les *lignes d'erre* des enfants dits autistes accueillis par Deligny, cette errance dansante se construit au fil des pas, comme « une espèce de quête du lieu acceptable»¹⁸.

Céline

Céline est une jeune de 14 ans que j'ai rencontré à l'I.M.E Le Triskell. Elle a participé aux ateliers durant près de 8 années. Céline ne danse pas avec quiconque veut danser avec elle. Elle nous dit clairement et sans mot, oui ou non. Elle n'essaie pas d'être gentille, de bien faire. Elle n'essaie pas d'être : elle est, sans phare. Elle nous montre l'im-passe de nos projections, lorsque l'on désire à sa place.

Bien souvent, je n'étais pas celle avec qui Céline voulait danser. Déjà cela, c'est un beau cadeau qu'il faut savoir accueillir. Mais des réflexions telles que «elle ne m'aime pas», «je ne fais pas bien», «je n'y arrive pas», «pourquoi pas moi», m'ont évidemment traversé l'esprit et le corps, toutes reliées à mon ego qui voulait réussir. Et cette volonté de réussite n'était pas orienté par le souci premier de Céline, mais pour moi, pour que je puisse dire «j'y arrive!».

L'autre, en accomplissant la projection que j'ai sur lui, me permet de «réussir» à travers lui. Mais pauvre de moi, je n'ai rien réussi...

Un jour, voilà, Céline m'invite à danser ! Quelle émotion !

Avec précaution, car danser avec Céline, c'est comme marcher sur des œufs posés sur des verres en cristal, nous commençons notre danse. Céline a un sens de son centre de gravité qui m'impressionne. Elle joue avec le déséquilibre, comme un funambule qui ne tombe jamais.

18 Raymond Depardon, *Errance*, Paris, Seuil, 2000, p.20.

Elle semble trouver son équilibre par la recherche du déséquilibre, elle danse au bord de la falaise, sans tomber. Elle grimpe sur moi. Je suis sa montagne, son socle, son arbre. Elle grimpe, me fait et se fait confiance. Je me réjouis, je suis avec elle.

Nous continuons, avec précaution. Nous sommes ensemble, nous respirons ensemble. Puis, emportée par ma volonté, je veux plus. Elle est presque au sommet de mon corps, alors je veux encore, je veux plus. Je veux montrer que nous y arrivons, que j'y arrive...

Et là, dans cet instant, je ne suis plus avec elle mais avec ma volonté. Par un petit mouvement, tout petit mais solitaire, j'essaie de la monter encore plus haut, quelques centimètres au dessus : « ça serrait tellement beau comme mouvement »...

Céline descend à terre ; elle me quitte ; elle m'apprend.
Merci Céline de ce beau cadeau.

Je pourrais alors dire que cela est arrivé une seule fois dans ma vie, qu'elle m'a appris une fois pour toutes. Mais je mentirais en disant cela. Je crois cependant que je suis plus attentive au vouloir qui se cache dans un pré-mouvement. Cela n'empêche pas toujours son apparition mais me permet de plus en plus souvent de changer la direction de son mouvement. Et j'essaye de cheminer dans ce sentier, de faire mes pas, avec humilité.

Et Deligny nous enseigne encore :

Le vouloir emporte l'être comme l'aigle un agneau, ou mieux comme une hirondelle une plume dont elle garnira son nid; mieux encore; il n'y a plus ni plume ni nid; il n'y a même plus d'hirondelle, ne reste que le vol du vouloir emmenant avec lui sa propre gravité.

On aurait pu penser que l'homme était apparu à la manière d'un intermède dans le spectacle de la nature.

Voilà qu'il décide, à lui seul, tout le spectacle.¹⁹

19 Fernand Deligny, *L'Arachnéen*, op.cit., p.45.