

LA RÉCEPTION DE L'ŒUVRE EST UNE CRÉATION

le rapport actif aux images sur l'écran
recevoir sa danse
le triangle lecteur/auteur/œuvre
la passion dans la réception
déambulations entre lieux d'images et lieux de soin
einführung



ART & THÉRAPIE N° 126/127 Décembre 2020

15 €

1	Jean-Pierre Klein Édith Viarmé	ÉDITORIAL la réception de l'œuvre est une mise en œuvre
3	Béatrice Bodio plasticienne, curatrice, art-thérapeute	LA RÉCEPTION DE L'ART COMME ÉVÈNEMENT un acte de transformation
12	Martine Colignon plasticienne, psychothérapeute, art-thérapeute	BRUISSEMENT ET SAVEUR DE L'ŒUVRE enchantement, rêverie, solitude
22	Ruth Nahoum et Marie-Jeanne Balligand peintre, art-thérapeute – plasticienne, art-thérapeute	À LA RENCONTRE D'UN TABLEAU exposition Mondrian, octobre 2019
30	Jean-Pierre Klein directeur de l'INECAT	DE LA RÉCEPTION À LA CRÉATION construire une œuvre en réaction
41	Élodie Brillon comédienne, danseuse, réalisatrice	DE LA RÉCEPTION DU CORPS À LA RÉCEPTION DE L'ŒUVRE un accompagnement au plus près d'une personne polyhandicapée
49	Christian Gattinoni commissaire d'exposition, photographe	CRITIQUE MAIS ARTISTE, OU LA PARALLAXE BIEN MAÎTRISÉE post-situationnisme littéraire et artistique
53	Béatrice Bodio et Ellen Giller artiste, médiatrice artistique – plasticienne	DÉAMBULATIONS MULTIPLES entre le musée et l'EHPAD
63	Daniel Boursin artiste plasticien, médiateur artistique	TRANSMÉDIAS, POP CULTURE ET COMBINATOIRE DU SOI appropriation d'images des flux médiatiques, actualisations des représentations internes en psychiatrie
79	Emmanuelle Pavon Dufaure liseuse d'aventures, médiatrice artistique	« EN LISANT, EN S'ÉCRIVANT » bibliothérapie ou l'opération toujours possible des sens
84		Formations, sensibilisation en art-thérapie
85	Jean-Marc Talpin psychologue clinicien, professeur, Université Lyon 2	LE LECTEUR ENFLAMMÉ la passion dans la réception des œuvres
92		Critiques de livres
95		Bulletin d'abonnement et anciennes revues

DE LA RÉCEPTION DU CORPS À LA RÉCEPTION DE L'ŒUVRE

un accompagnement au plus près
d'une personne polyhandicapée

*Pour créer un danseur doit pouvoir recevoir les formes de son art avant de les habiter.
La capacité de création passe par la capacité de réception. Pour recevoir une forme il faut pouvoir
percevoir cette forme et percevoir passe par la sensation. Qu'en est-il de ces facultés de création
et de réception lorsque les capacités sensorielles et perceptives sont altérées ?
C'est le récit du cheminement de Sibylle, une jeune femme en situation de polyhandicap
qui dans le cadre d'un atelier de médiation artistique va traverser ces étapes de perception
à la réception des formes de son mouvement et aller jusqu'à être dans la danse.*

Élodie Brillon
comédienne, danseuse, réalisatrice
médiatrice artistique en relation d'aide (RNCP)

« Quand l'entre n'est plus réduit au statut d'intermédiaire ou de degré, entre le plus ou le moins, mais se déploie comme l'à travers laissant passer [...] Quand l'entre est ce par où procède et se déploie tout avènement. » François Julien¹

1. François Julien, *La pensée chinoise en vis-à-vis de la philosophie*, Paris, Gallimard, 2015.

L'*entre* n'est pas à considérer ici comme un espace séparant deux contraires ou deux extrêmes mais comme un espace d'articulation à l'autre, un lieu d'accueil des différences et qui devient fécond quand il n'est plus une ligne frontière mais un lieu de passage d'entre les mondes. Si j'ai pu faire l'expérience de cet espace *entre* lors de ma formation de médiation artistique en relation d'aide², c'est avec l'accompagnement de Sibylle que j'ai pu intégrer ces potentialités dans un atelier de médiation danse.

Sibylle est une jeune femme qui vit dans un fauteuil appareillé, ne parle pas et dont tout déplacement dépend de l'attention et de l'intention du mouvement de l'autre. Dans la mesure où la danse est l'art de déplacer le corps dans l'espace et le temps, comment une personne comme Sibylle peut-elle danser ?

Pour danser, le danseur s'appuie sur les formes qu'il produit à partir de et avec son corps puis les déploie dans l'espace et le temps. Dans le cadre de l'atelier je m'appuie sur les formes du mouvement de la personne pour l'accompagner à rendre lisible l'imaginaire qu'elles racontent à travers le corps en mouvement.

Les mouvements de Sibylle sont de l'ordre du micromouvement : esquisse de sourire, soulèvement de paupière, hochement de tête, orientation du regard ; et ceux-ci apparaissent uniquement en réaction (ou *impact*) des mouvements d'appui ou d'étirement en glissade ou en rotation que je produis en interaction avec son fauteuil. L'expression comme la perception de ces micro-éléments sont nécessairement liées à une dynamique d'articulation entre deux pôles : Sibylle et ceux qui font bouger son fauteuil. C'est dans le tissage de cet espace *entre* que Sibylle a pu produire des éléments de forme, que j'ai pu les recevoir et m'en servir comme appui

pour les développer dans l'espace et le temps d'une danse partagée afin qu'elle puisse les recevoir autrement. Sibylle a développé une autonomie de mouvement en marquant l'*impulse* de ses micromouvements dans une articulation de formes qui se font et se défont au gré de nos mouvements, et non plus uniquement en *impact* du mouvement des autres. Dès lors, nous ne dansions plus avec ou autour de son fauteuil mais avec elle.

Cet événement a été rendu possible dans le cadre d'un accompagnement qui passe par l'expérience de la réception gravitaire dans le mouvement faisant évoluer la réception des corps en mouvement vers la réception des formes de ce mouvement jusqu'à les rendre perceptibles dans une danse partagée. Puis dans la répétition de cet éprouvé, de rendre lisible et partageable l'imaginaire qu'elles racontent. Pour vous relater ce cheminement d'étapes, je commencerai par présenter les modes d'accompagnement que j'ai développés et qui répondent aux caractéristiques du médium danse.

SIBYLLE ET LE MEDIUM DANSE

Une des caractéristiques du médium danse est que la matière artistique peut être collée à soi, puisqu'elle vient du corps. L'accompagnement des personnes en danse commence donc par trouver/créer cette matière, qui vient du corps et qui n'est pas le corps.

Ce que Jean-Pierre Klein³ nomme le passage du JE/ au IT/ ou le IT/ peut être défini comme un espace tiers de symbolisation, venant de soi et qui n'est pas soi.

La spécificité de la danse est que le corps est à la fois matière et matériau. C'est à partir du moment où cette distanciation est faite que les formes qui en émergent peuvent être travaillées,

2. Estrabeau Nicole, art-thérapeute et formatrice, atelier « Dansêtre », Inecat, 2017.

3. Klein Jean-Pierre, psychiatre, directeur-fondateur de l'Inecat, *Théorie de l'Ellipse*.

afin d'aller d'un corps en mouvement vers un corps dansant, c'est-à-dire « laissant apparaître l'imaginaire du corps et lui donnant une lisibilité⁴. »

MODALITÉS D'ACCOMPAGNEMENT

le dispositif

Le dispositif de l'atelier où j'ai rencontré Sibylle s'inspire des pratiques de la Danse Contact Improvisation, un courant né dans les années 1970 ouvrant le champ de la danse à l'improvisation dansée par le jeu du contact. D'abord expérimentale, elle est une pratique qui a développé une technique définissant un ensemble de gestes fondateurs : le non-agir, le toucher, peser/porter, tomber, jouer, dire et regarder. « Politique autant que chorégraphique, le Contact Improvisation travaille au renouvellement des savoir-faire et savoir-sentir à travers un engagement co-construit qui vise à suspendre autant que possible les réflexes de hiérarchisation entre les individus⁵. »

L'atelier danse est conçu comme étant un espace de jeu permettant d'affiner le mouvement de sa danse sur une musique de son choix, avec la possibilité de la présenter devant un public en fin de session.

Un temps d'accueil donne ou rappelle le cadre ; un temps de mise en mouvement est orienté sur le rapport au poids et à l'ancrage ainsi que la réciprocité du donner/recevoir ; puis un temps individuel d'exploration-crédation en présence du groupe est ouvert à qui veut venir danser.

Celui-ci commence toujours par la mise en place de « la piste » avec le groupe : un espace central vide bordé de tapis et coussins où l'on peut s'asseoir ou s'allonger quand

on ne danse pas. Chaque temps individuel s'articule autour de quatre postures : Auteur (la personne en création), Interprète (animateur.trice), Interprète-miroir (médiatrice artistique) et Témoin (les personnes qui regardent). L'expérience des postures d'Auteur, Interprète et Témoin lors ma formation de médiation artistique en relation d'aide⁶ m'ont permis d'identifier celles de mon dispositif et préciser celle de l'Interprète-miroir qui est caractéristique de l'accompagnement que je propose dans ce cadre. L'Interprète-miroir suit l'évolution du mouvement de l'Auteur, le reprenant formellement ou lui faisant écho, afin de l'accompagner dans la construction et l'écriture de son geste.

les éléments de forme, un outil au service du IT/7

L'accompagnement des temps dansés commence par un repérage des éléments de forme qui caractérisent le mouvement de la personne. Ils sont un point d'appui pour l'accompagner à trouver/créer sa matière danse.

Dans le détail, je regarde comment le geste se déploie dans l'espace et le temps : sa trajectoire (début-milieu-fin), son orientation (frontalité-latéralité-sagittalité), son amplitude (plus ou moins grand), sa dynamique (saccade, continuité, fluidité, rigidité, etc.).

Globalement, je regarde le tonus postural à travers l'équilibration des tensions-relâchements : tonicité, mollesse, ouverture, fermeture, ancrage, désaxement, rayonnement, retenue.

« Plus on a conscience qu'une forme existe, plus on peut la développer⁸. » C'est à travers la répétition de l'expérience du corps en mouvement que se fait cette reconnaissance.

4. Louppe Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse 1997, 2000, 2004.

5. Bige Romain, *Gestes du Contact Improvisation*, Paris, Editions Musée de la danse, 2018.

6. Estrabeau Nicole, art-thérapeute et formatrice, atelier « Dansêtre », Inecat, 2017.

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*

Ainsi petit à petit se crée un passage du JE/ au IT/ où ce IT/ est un espace de fiction qui vient de soi et qui n'est pas soi.

Lorsque ce repérage est plus ou moins accessible pour moi, je vais dans le mouvement avec la personne. En dansant avec elle je me place dans « une expérience de partage du sensible⁹ » qui vient compléter mon analyse du mouvement me donnant une lecture compréhensive de ce mouvement : « l'expérience du mouvement d'autrui comme permettant une expérience compréhensive de l'existence de son mouvement¹⁰ ».

Cependant qui dit expérience dit adhérence, car l'expérience n'est ni intérieure ni extérieure à quoi que ce soit mais « co-extensive à la présence¹¹ ». Dans ce « déploiement du sans distance¹² » comment savoir qui est l'auteur de quoi ? Qu'est-ce qui fait que lorsque je danse avec les personnes que j'accompagne cette danse que je fais mienne est encore la leur ?

l'empathie, au service du JE/créateur

L'expérience du mouvement de l'autre et l'éprouvé de cette expérience mettent au travail deux formes d'empathie : l'empathie neuroscientifique et l'empathie kinesthésique¹³.

Du point de vue neuroscientifique, le fonctionnement de l'empathie s'avère être sous-tendu par deux composantes que sont « la résonance motrice et la prise de perspective subjective de l'autre¹⁴ ». La résonance motrice correspond à « une activité neuronale spontanément générée lors de la perception du mouvement, des gestes et des actions faits par une

autre personne¹⁵ ». C'est ce que l'on nomme la fonction « neurone-miroir » et qui est au fondement des capacités d'apprentissage et de développement des espèces animales. La prise de perspective subjective de l'autre concerne « l'aptitude à prendre en compte le point de vue de l'autre sans confondre sa propre expérience avec celle de l'autre¹⁶ ». C'est parce qu'il y a prise de perspective subjective de l'autre qu'il y a empathie, sinon je reste dans le reflet de l'expérience de l'autre.

Dans le cadre du dispositif que j'anime, la résonance motrice opère à deux niveaux : celui de l'Auteur pour trouver son geste et celui de l'Interprète-miroir pour recevoir le geste de l'auteur. La résonance motrice travaille au niveau de la sensation donc au niveau de la cognition. En amenant de la conscience dans le mouvement, l'Auteur accède au champ de la perception consciente lui permettant de sentir les formes produites puis éventuellement de les voir, et surtout de les reconnaître.

La prise de perspective subjective de l'autre se doit d'être opérante chez l'Interprète-miroir pour l'être ensuite chez l'Auteur. Et cette qualité dépend de la nature de l'intention. Si par exemple je suis dans l'intention de protéger, je ne suis plus dans le mouvement de la danse mais dans celui de la psychologie. L'intention de l'Interprète-miroir doit être entièrement dédiée au mouvement de la forme dansée de la personne accompagnée.

Du point de vue kinesthésique, l'empathie opère au niveau de la sensation interne du mouvement par les muscles gravitaires. C'est un phénomène d'adhésion psycho-physique où le spectateur ressent dans son propre corps le mouvement de l'autre.

9. Laplantine François, *Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale*, Paris, Téraèdre, 2005.

10. Husserl Edmund, 1859-1938, philosophe et logicien, fondateur de la phénoménologie.

11. Bitbol Michel, *Physique et philosophie de l'esprit*, Paris, Flammarion 2000.

12. *Ibid.*

13. Du grec *kine* « mouvement » et *aisthesis* « sensation », Dictionnaire de l'Académie Française, 9^e édition.

14. Decety J. et Jackson Philip L., *The functional architecture of human empathy*, Behavioral and Cognitive Neuroscience Review, Sage Publication 2004.

15. *Ibid.*

16. *Ibid.*

Dans le cadre du dispositif, elle concerne principalement la posture du Témoin à qui je demande de porter son attention sur les formes qu'il perçoit en regardant les autres danser.

Qu'elle soit neuroscientifique ou kinesthésique l'empathie est un outil à penser.

Pour l'Interprète-miroir elle permet d'accompagner la personne dans son processus de mise en forme dansée, depuis une présence active dans la production.

Pour l'Auteur en création elle est un outil à trouver/créer sa matière, puis à reconnaître et faire évoluer sa forme.

Si le dispositif d'accompagnement fonctionne pour les personnes qui peuvent se mouvoir plus ou moins intentionnellement, quel est le chemin de la danse pour celles dont la gestuelle est totalement intériorisée ?

DE LA RÉCEPTION DU CORPS À LA RÉCEPTION DE LA DANSE

Sibylle communique avec les yeux ouverts ou fermés, la direction et l'intensité du regard ainsi que par des cris qu'elle exprime pour manifester un inconfort ou une joie, on ne sait pas très bien. Elle a l'habitude de mâchouiller un anneau en silicone et est nourrie par une sonde directement reliée à son estomac. Nous nous sommes rencontrées à l'atelier danse que j'anime dans le cadre de séjours vacances adaptés organisés par une association de familles d'enfants en situation de handicap mental avec ou sans autres handicaps associés. L'atelier est ouvert et mixte, c'est-à-dire que toute personne qui vient – qu'elle soit en situation de handicap ou non – participe à l'atelier. Ainsi les animateur(trice)s qui accompagnent le groupe peuvent danser s'ils(elles) le souhaitent, sont amené(e)s à être sollicités.es pour danser avec les danseurs qui en feront la demande ou si cela s'avère nécessaire comme pour Sibylle. L'accompagnement des personnes dans leur mouvement

s'adresse donc à la fois aux vacanciers et aux animateur(trice)s du séjour, avec une priorité accordée aux vacanciers.

de la réception du corps à la réception d'une présence

Dans le premier atelier qui a duré trois séances, Sibylle apparaît et disparaît. Elle arrive souvent après le groupe et repart avant la fin de l'atelier. Du fait d'une fragilité organique extrême, sa vie quotidienne est très médicalisée, ce qui prend du temps et demande une attention particulière à son égard.

Lors de ces premières rencontres je reste impressionnée par le corps de Sibylle. J'observe que son appareillage prend beaucoup de place dans mon regard et que malgré le caractère imposant de celui-ci, Sibylle manifeste une capacité d'effacement, d'être là sans être là. J'observe également que c'est lorsque je prends conscience que je l'oublie que je reçois sa présence, au-delà de la posture quasi inerte, le regard tourné vers l'intérieur. Si je ne pouvais percevoir cet oubli, Sibylle resterait probablement dans l'effacement. C'est la réception de son corps qui est à l'œuvre en moi dans cette première étape ; celle-là même qui me met en contact avec sa présence. C'est dans ce va-et-vient de présence/absence que se crée la rencontre.

de la réception gravitaire à la réception d'éléments de forme

Sur le plan biomécanique la réception gravitaire se passe au niveau de l'oreille interne et sa perception passe par la sensation d'équilibre et de déséquilibre que l'on trouve dans le donner/recevoir du poids. C'est en travaillant au niveau de cette sensation que l'on développe la perception de son mouvement et que l'on trouve son geste.

Pour Sibylle qui ne connaît pas la position verticale et dont la mobilité est contrainte par un appareillage, le développement

de la perception gravitaire se joue à partir du mouvement circulaire, du recevoir le poids de l'autre ainsi que de la répétition de ces éprouvés. Un éprouvé qui s'affine et s'affirme lors du premier temps dansé de Sibylle, un an après le premier atelier. C'est à l'émergence de micromouvements que je peux voir que cette réception a lieu, lorsque ceux-ci surgissent en impact des mouvements que j'impulse en allant chercher la résistance avec les appuis et tout ce qui est articulé dans son fauteuil.

C'est la première fois que Sibylle participe à une séance du début à la fin, et sa présence est plus active lors de ce moment dansé. C'est elle qui signale la fin de la danse en manifestant une crispation du visage puis un râle criant.

Le râle se tait lorsque le mouvement s'arrête, puis la crispation se relâche lorsque la musique s'arrête. Après un temps de silence un autre râle survient, différent du premier, apaisé.

Le fait qu'il y ait du mouvement dans les micromouvements au niveau de l'amplitude, de la durée, de l'orientation et de la tonicité montre qu'une matière est au travail. La crispation et le râle révèlent la capacité de Sibylle à recevoir des éléments de forme et à manifester autrement que dans l'effacement les mouvements qui la traversent. C'est l'ancrage d'une présence.

de la réception des formes vers la création d'une forme

Lors des séances suivantes j'observe que certains éléments de forme se répètent et s'élargissent, d'autres apparaissent engageant plus le corps dans sa globalité, et qu'il n'y a pas de râle ni de crispation pendant le temps dansé. Ce ne sont pas encore des gestes dans la mesure où ces éléments émergent sur l'*impact* de nos gestes à l'animateur(trice) partenaire et moi-même. Ils répondent à un stimulus sans engager d'intention particulière de la part de Sibylle.

Le fait d'aller chercher notre *impulse* sur l'*impact* de ses micromouvements montre un chemin : à la réception de nos corps son corps émet des formes à partir desquelles nous rebondissons. C'est dans la répétition de ces éprouvés que petit à petit Sibylle trouve son *impulse*.

Un cheminement qui s'affirme dans le troisième atelier, un an et demi après le premier.

Sibylle cesse de mâchouiller son anneau au moment où j'énonce la consigne de son temps dansé, tourne les yeux sur le côté en posture d'écoute, les referme au début de la danse puis les ré-ouvre au moment où j'entre dans la danse, et tient la direction de son regard vers l'horizon là où elle l'ouvrirait habituellement vers le bas. Dans cette ouverture je peux percevoir une mobilité, d'une extrême lenteur. Ce micromouvement que je reçois pour la première fois ouvre un interstice autour d'elle et qui appelle mon corps à plus d'abandon à la gravité. Dans cette dynamique mes mains lâchent son fauteuil qui se retrouve en « roue libre » dans un mouvement de rotation auquel le corps de Sibylle répond par un ensemble de mouvements coordonnés : bascule de tête vers l'arrière, diagonale du regard vers le ciel, esquisse de sourire. C'est la surprise de cette articulation entre « roue libre » et mouvements coordonnés qui crée une suspension dans le mouvement pour chacun de nous trois et qui nous relie. Intérieurement je ressens comme une attente à laquelle je réponds en allant chercher plus d'intensité au niveau des points et surfaces de contact avec Sibylle ; j'ose prendre plus de risque avec le fauteuil en testant des figures inhabituelles en arabesque sur les hauteurs du dossier ou étirement du corps dessous, jouer avec la vitesse, m'abandonner dans la glisse ou le rebond ; j'observe alors un temps de suspension entre mes gestes et ceux de Sibylle : son *impulse* est légèrement décalée de mon *impact*. À la fin le corps de Sibylle a changé : un état de relâchement global remplace la mollesse et la tension du début, sa présence est éveillée et son regard reste ouvert sur l'horizon.

De cette expérience je comprends que la mobilité du regard est le point d'ancrage de l'*impulse* des mouvements de Sibylle. Cette mobilité rendue visible par l'ouverture du regard ouvre un espace appelant le mouvement de ses partenaires dans une direction. C'est dans l'attention portée à cette mobilité que nos mouvements trouvent leur trajectoire, et c'est dans l'articulation de cette dynamique qu'ils se déploient et trouvent leur geste. À partir de là nous ne dansons plus autour de Sibylle mais avec elle.

Ce qui nous relie ne relève plus uniquement de la relation mais aussi de la danse. Nous entrons dans le mouvement de la forme. Le fait que l'*impulse* de ses mouvements soit légèrement décalée de mes *impacts* révèle la capacité de Sibylle à donner une direction au mouvement. Cela montre que la posture d'Auteur est à l'œuvre chez elle.

À la pause-déjeuner, l'animateur qui était présent ce matin-là me parle de percussion avec des chaises pour la danse de Sibylle. Un phénomène qu'il a observé dans la vie quotidienne et qui semble amuser Sibylle. De mon côté je note que la danse s'incruste dans la vie quotidienne et que cela élargit le champ de l'attention portée à l'égard de Sibylle.

de l'éprouvé de la forme à la réception de l'œuvre

Sibylle revient à la séance de l'après-midi. Elle arrive endormie et se réveille au moment des danses. Elle rit aux éclats lorsque son fauteuil percute la première chaise. Les situations de « roue libre » se répètent pendant sa danse. Lors de l'une d'elle, Sibylle vient percuter le ballon que je tiens devant moi m'offrant un appui pour m'abandonner à la gravité et rebondir. Sibylle répond par le déploiement de l'ouverture de la bouche qu'elle tend vers le ciel en envoyant des cris soufflés.

J'observe que l'intensité, l'amplitude et la trajectoire des micromouvements de la gorge et de la bouche sont plus marquées lors de la percussion en « roue libre ». Il est

à présent possible de s'approprier les éléments de forme des mouvements de Sibylle, de leur faire écho en jouant avec les combinaisons : prolongation, rupture, complémentarité.

Dans cette articulation des formes qui vont, viennent, se font et se défont, le contour de l'espace *entre* s'affine. Et réciproquement plus le contour s'affine, plus les formes adviennent. C'est le passage du corps en mouvement au corps dansant. L'ensemble de nos gestes s'inscrit à présent dans une coordination spatiale et temporalisée, une dynamique au cœur de laquelle l'*impulse* de Sibylle s'affirme. Là où celle-ci prenait appui sur la percussion du fauteuil, l'*impulse* tend à présent à la devancer. Enfin d'autres zones du corps sont mobilisées dans le mouvement, de façon plus spectaculaire et non chaotique.

Lors de la représentation du soir, la présence de Sibylle est ouverte et tenue, l'amplitude de nos gestes plus grande, l'attention du public intense. Le regard de Sibylle est concentré sur la trajectoire de nos gestes comme s'il pouvait les suivre. Toute cette attention réunie crée une tension au sein de laquelle Sibylle se retrouve en situation de « roue libre » sur deux roues dans laquelle j'interviens en contre-poids uniquement pour éviter une percussion hors piste et le relâcher aussitôt, laissant Sibylle récupérer seule son équilibre. La maîtrise de ce déséquilibre frôlant la chute tient de la justesse du positionnement du corps de Sibylle dans le mouvement. Et cet engagement est porté jusqu'aux extrémités (main, bras, jambes). La justesse d'un mouvement s'évalue à « l'alignement de l'attention (ce qui nous stimule) avec l'intention (ce que nous faisons de cette stimulation)¹⁷. »

17. Bainbridge-Cohen Bonnie, *Sentir, Ressentir et Agir, l'anatomie expérimentale du Body-Mind Centering*, Bruxelles, Contredanse, 2002.

La répétition de l'*impulse* en amont de la percussion de son fauteuil avec une surface de contact, ainsi que la coordination de son mouvement en lien avec la réception gravitaire montrent le développement de l'intention.

DE LA RÉCEPTION DU CORPS À LA RÉCEPTION DE L'ŒUVRE : UN CHEMINEMENT FAISANT ACTE DE TRANSFORMATION

Lorsque je rencontre Sibylle c'est un corps appareillé que je reçois et une présence qui manifeste une capacité d'effacement. Puis à la rencontre de ce corps appareillé, je reçois une présence très intériorisée. Il faut attendre quelques séances avant que je me rapproche physiquement et puisse aller au contact des surfaces où je trouve un accueil. C'est dans le jeu de nos interactions gravitaires et dans la répétition de cet éprouvé que surgissent des micromouvements au niveau de la bouche et des yeux, éléments de forme sur lesquels je peux m'appuyer et les explorer en tant qu'Interprète-miroir. Une situation qui dans le dispositif, place Sibylle en posture d'Auteur. Puis c'est en explorant ces éléments de forme à partir de ces postures qu'un espace *entre* se dessine et par où peut procéder et se déployer la danse de Sibylle.

Ce qui a évolué pour Sibylle à travers ce cheminement :
Une présence ancrée, qui tient la durée d'une séance, répond aux mots que je lui adresse qui s'affirme au sein d'un groupe, tout en restant Sibylle (JE/ sujet).

Une capacité de manifester et tenir un état de concentration, dans le temps de la danse et autour de ce temps (en amont et en aval).

Une capacité de porter une attention aux gestes de l'autre et de manifester une intention de mouvement en cohérence avec le mouvement de l'autre, dans l'espace et le temps d'une danse.

Ce qui a évolué dans la relation à l'autre :

Une attention portée et continue au moment dansé de Sibylle. Le regard s'est déplacé au-delà du « corps-frontière », on ne regarde plus Sibylle danser mais la danse de Sibylle.

L'attention portée au soin s'est élargie : la vie quotidienne s'organise pour que Sibylle puisse participer pleinement à l'atelier danse ; celles et ceux qui vivent l'atelier avec elle pensent à la danse en dehors de l'atelier, à ce qui pourrait plaire à Sibylle d'expérimenter dans la danse. Sibylle donne même envie à certains.aines qui jusqu'à présent n'osaient pas, de venir danser.



Prochains numéros

- Le rapproché du distanciel
- Violences réelles, violences symboliques
- Abécédaire de l'art-thérapie
- Qu'est-ce que la médiation artistique en relation d'aide