

L'évolution de la forme,
un point d'appui pour l'accompagnement
en médiation artistique

Sommaire

Dédicace	3
Remerciements	4
Présentation	5
I. Introduction	6
II. Brahim, du mouvement du débordement au débordement en mouvement, et sa mise en forme	
1. Présentation du contexte et des moments « clés »	8
2. Observation et analyse	
2.1 Le dispositif, le groupe et l'individu	13
2.2 Accompagnement et évolution	16
3. Posture d'accompagnement	20
III. Sibylle, du mouvement intériorisé à l'intériorité en mouvement, ou comment rendre visible la forme	
1. Présentation du contexte et des moments « clés »	22
2. Observation et analyse	
2.1 Le dispositif, l'individu et le groupe	27
2.2 Accompagnement et évolution	28
3. Posture d'accompagnement	31
IV. Conclusion	34
Annexe I – Bibliographie	36
Annexe II – Lieux de stages et publics accompagnés	37
Annexe III – Cours de formation	38

A Nicole Estrabeau

Remerciements

Je remercie Jean-Pierre Klein et Edith Viarmé d'avoir osé créer cet institut national de formation, et de le faire exister.

Je remercie Ruth Nahoum, Alvaro Morell, Nathalie Schulmann, Annie Languille, Juliette Moreau Trouillard, Isabelle Ferré, Richard Grolleau, Jean-Paul Bernard Petit, Véronique Duchesne, Claude Sternis, Jean-Michel Fourcade, Valérie Zwygart, Jean Rader, Christiane Chiche, Françoise Engrand et Nicole Estrabeau pour leurs enseignements.

Je remercie Mélina, Véronique L, Maryvonne et Yves, Véronique B, Caroline A-D et Alexis pour leur présence. Je remercie ma fille pour ses encouragements à sa façon.

Je remercie Béatrice Bodio, ma tutrice, pour l'acuité globale de son fil d'Ariane.

Enfin je remercie Chantal Lepage, Sylvain Méret et Tamara Milla-Vigo d'être mon jury.

Présentation

Ma vie professionnelle et artistique est un métissage de pratiques et d'expériences.

Petite je m'échappais de la sieste pour rejoindre mon père dans son atelier de sculpture. J'aimais la musique du burin sur la pierre, la danse de la poussière dans la lumière, l'humidité poreuse au contact de la pierre, l'atmosphère de la terre et du bois. A cinq ans j'essaie la peinture au centre communal de la ville où je suis née, puis je suis des cours de danse classique à la Maison des Jeunes et de la Culture, pendant dix ans. Adolescente je découvre le théâtre d'improvisation au Centre Culturel de la ville où j'ai déménagé, en même temps que le piano.

A dix-huit ans je passe un bac scientifique option Biologie et fais mon premier voyage, en Inde.

A vingt ans je pars vivre aux Etats-Unis, dans le cadre de mes études universitaires. Puis je m'installe à Paris où je poursuis des études en Techniques et Langage des Média. Je connais la fin de la pellicule, apprend à tourner sur des bandes magnétiques et m'initie au montage virtuel. Pour gagner ma vie je travaille dans la production audiovisuelle et cinématographique en tant qu'assistante de production, assistante réalisatrice et scripte.

A vingt-neuf ans je fais mon troisième voyage, en Algérie. J'intègre l'école de cinéma documentaire de Jean Rouch à Paris. Je réalise des films institutionnels et des magazines pour la télévision. En parallèle je reviens au théâtre. J'expérimente le clown et me forme aux techniques de l'Actor Studio. Je renoue avec la danse classique suivant les cours d'un ami ancien danseur de l'Opéra de Paris qui enseigne sous une approche moins académique.

A trente-trois ans, je mets les pieds en Turquie.

A trente-cinq ans, je deviens comédienne pour le théâtre de rue, connais les collectifs artistiques et les projets de territoire. En même temps je découvre la danse Contact improvisation, le Life art process, le Tango-contact, le Body-Mind-Centering. Je rencontre la médecine du Qi gong ancien et la philosophie taoïste. Je visite le Québec et la Toscane.

Entre ces deux périodes je reprends des études universitaires, en anthropologie et socio-ethnologie.

En filigrane de ce métissage j'ai toujours mené des ateliers artistiques dans différents contextes : scolaire, universitaire, socio-culturel puis médico-social et culturel.

Aujourd'hui l'essence de mon activité professionnelle concerne la formation artistique théâtrale auprès du jeune public, ainsi que l'animation d'ateliers de création en danse et en théâtre auprès de personnes en situation de handicap, et depuis peu auprès des tout-petits. En parallèle je mène des projets de création en danse et danse-théâtre à vocation performative et qui s'inscrivent dans une démarche de recherche plus que de production.

En 2013, une amie comédienne et art-thérapeute me propose de la remplacer dans un atelier de danse-théâtre avec des enfants en situation de handicap qu'elle ne souhaite pas poursuivre pour des raisons de difficultés de communication avec l'équipe éducative. Cette expérience va confirmer mon désir de formation en médiation artistique et art-thérapie.

En 2015 j'intègre l'Inecat dans un cursus pluri-artistique en danse, théâtre et écriture.

I. Introduction

En danse la matière artistique est collée à soi. Pour pouvoir créer des formes il y a une matière à trouver, à construire qui vient de soi mais qui n'est pas soi. Tant que cette matière n'est pas extériorisée, on reste dans la fusion avec ses états intérieurs, fusion qui prête à confondre l'essence de ce que nous sommes avec ce que nous vivons et ce que nous donnons à voir ou à partager. Dans cet état nous ne dansons pas, nous subissons le mouvement de nos préoccupations intérieures. Aussi lorsque j'accompagne des personnes dans un atelier danse ou danse-théâtre je commence par les accompagner à trouver/créer cette matière. Cette première étape consiste pour moi, accompagnatrice, à repérer les éléments de forme de leurs mouvements.

Au niveau du geste, je regarde comment il se déploie dans l'espace : sa trajectoire (début, milieu, fin), son orientation (latérale, frontale, transversale), son amplitude (plus ou moins grand) ; et suivant quelle temporalité : la dynamique des accents en lien avec celle de la respiration et du souffle (continuité et discontinuité). Au niveau global, j'observe le jeu des tensions-relâchements musculaires, articulaires et énergétiques (fluidité et rigidité) qui m'informe sur l'énergie dominante du mouvement (plus ou moins tonique).

Une fois que j'ai repéré ces éléments de forme, je les nomme afin qu'ils soient entendus. Cette formulation met en chemin les personnes dans l'apprentissage de la reconnaissance de ces éléments. C'est une amorce au décolllement du corps des manifestations qui le traversent. Cet acte de dissociation est un processus, qui se développe ensuite à travers l'éprouvé du corps dans le mouvement, à partir du ou des éléments de forme repérés.

Plus on sait qu'une forme existe, plus on peut la développer et la faire advenir en création.

Or j'ai pu observer lors des ateliers que je mène, que cette aptitude est plus ou moins accessible pour les personnes dont les facultés cognitives sont altérées et qui connaissent des troubles psychiques plus ou moins prononcés. C'est par le fait de mon expérience personnelle du mouvement et de la danse, croisée avec celle de ma formation à l'Inecat, qu'intuitivement j'ai développé un accompagnement dans le mouvement avec les personnes. Dans cette posture mon mouvement suit le mouvement de l'autre lui offrant un miroir sous la forme d'un écho (reprise formelle d'un geste ou d'une expression) ou d'une résonance (modification formelle d'un geste ou d'une expression), prenant soin que celui-ci soit toujours en décalé dans le temps, l'espace ou l'intensité. En dansant avec les personnes que j'accompagne je me place dans « une expérience de partage du sensible »¹ un partage qui vient compléter mon analyse du mouvement me donnant une lecture compréhensive de ce mouvement : « l'expérience d'autrui comme permettant une expérience compréhensive de l'existence de l'autre »². L'exercice de cette démarche se révèle être fructueux pour les personnes dans la construction de leurs formes dansées, et en écho de laquelle je peux constater une évolution des relations interpersonnelles dans le cadre des ateliers pour chacune des personnes accompagnées. Si danser avec les personnes est une force, il est aussi un problème car qui dit expérience dit adhérence.

¹ LAPLANTINE François, *Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale*, Téraède 2005

² HUSSERL Edmund, 1859-1938, philosophe et logicien, fondateur de la phénoménologie

En effet « l'expérience est sans recul, sans profondeur, elle adhère, elle adhère sans cesse à la présence (...) L'expérience n'est ni intérieure ni extérieure à quoi que ce soit mais co-extensive à ce qu'il y a »³. Et dans ce « déploiement du sans distance »⁴, 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 reste la leur ? Comment l'empathie peut-il être un outil à penser ?

Il faut aller voir du côté des neurosciences pour avoir des premiers éléments de réponse.

Du point de vue neuroscientifique, le mécanisme de l'empathie s'avère être sous-tendu par deux composantes dissociables que sont « la résonance motrice et la prise de perspective subjective de l'autre »⁵. 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 personne »⁶. 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. Alors que la prise de perspective subjective de l'autre concerne « l'aptitude à prendre en compte le point de vue psychologique de l'autre, sans confondre ses propres sentiments avec ceux de l'autre »⁷. La modulation de ces composantes relève donc de processus motivationnels et attentionnels tout en étant sous-tendue par des systèmes neuro-cognitifs. Là où la résonance motrice appartient au non-contrôlable, la prise de perspective subjective appartient à l'intentionnel. La résonance motrice concerne l'expérience vécue et la prise de perspective subjective concerne l'acte de dissociation.

Ainsi lorsque je danse avec les personnes, je procède par la résonance motrice pour comprendre le mouvement de l'autre, et par c'est la prise de perspective subjective de l'autre que je peux suivre le mouvement de l'autre sans le confondre avec le mien.

Que je sois capable de discernement au cœur de cette expérience partagée est une chose, qu'en est-il pour la personne en création ? En quoi le miroir que je lui propose n'entrave pas le développement de son JE/créateur ? Qu'est-ce qui garantit que ce reflet soit un levier pour la personne et non un anéantissement ?

J'ai choisi de présenter deux exemples d'accompagnement en atelier danse et danse-théâtre qui s'adresse à des personnes connaissant des troubles neuropsychiatriques plus ou moins prononcés. Dans ces deux exemples je vais exposer les appuis que je développe pour conduire « ce miroir » au service du JE/créateur des personnes accompagnées, et comment les dynamiques de dispositif et de groupe peuvent faire écran de cette conduite.

Ce JE/créateur qui d'autant plus mis à mal lorsque nous sommes en situation ou que nous traversons une situation de fragilité dans notre condition d'humanité. La question du JE/créateur est pour moi une question fondamentale dans un accompagnement en médiation artistique, en particulier auprès de personnes n'ayant pas ou difficilement accès à la parole.

³ BITBOL Michel, *Physique et philosophie de l'esprit*, Flammarion 2000

⁴ Ibid

⁵ DECETY Jean et JACKSON Philip L., *The functional architecture of human empathy*, Behavioral and cognitive neuroscience review, SAGE Publication 2004

⁶ Ibid

⁷ Ibid

II. Brahim, du mouvement du débordement au débordement en mouvement, et sa mise en forme

1. Présentation du contexte et des moments « clés »

Septembre – décembre 2015
Un contexte de débordement

J'ai rencontré Brahim en septembre 2015, lors de l'atelier théâtre et danse que je co-anime depuis bientôt deux ans avec Sylvie, directrice de la salle de danse qui accueille l'atelier. Brahim fréquente l'Institut Médico-Educatif où travaillent Thomas et Brigitte, éducateurs spécialisés et qui sont à l'origine de l'atelier depuis dix ans.

Brahim est un enfant d'humeur joviale dont le flux de paroles est débordant. Il a besoin de place et d'espace, et parvient à s'arrêter avec peine, tant dans le geste que dans le verbe. Le fait de marquer le regard et de se rapprocher physiquement de lui l'aide à capter son attention un instant, parfois le temps de répondre à la consigne en cours. Il est sans cesse repris par l'équipe éducative, en particulier par Brigitte lui assénant d'arrêter de gesticuler, de se taire et de faire ce qui est demandé de faire. Généralement il acquiesce par un « oui » crié à la fois verbalement et gestuellement, s'exécutant parfois, la plupart du temps n'y parvenant pas. Comme s'il y avait une contradiction permanente entre le désir et le faire. Brahim fatigue les autres par ces excès de présence et ses absences de pause, en même temps que son enthousiasme global est attachant.

Il est nouveau dans l'atelier parmi les six enfants qui composent le groupe de la nouvelle saison. Le groupe est très hétérogène au niveau de l'accès au langage. Doriane est en grande difficulté motrice, Alice présente des troubles autistiques marqués. Le groupe d'enfants change partiellement de saison en saison. Une saison commence en septembre et se termine en juin. L'équipe éducative reste inchangée. Elle est composée de Brigitte, Thomas et Nathalie qui est personnel de service au sein de l'I.M.E.

Le premier semestre est laborieux pour le groupe comme pour moi. J'essaie de jongler avec ces trop-pleins : les débordements de Brahim et l'interventionnisme de l'équipe éducative. Je mène tant bien que mal les séances, tentant d'anticiper les remarques ou de les contourner. Je cherche à soutenir le désir de faire en valorisant, pour donner de la place au mot qui parvient à sortir pour Milène, aux sons d'Alice qui manifestent par à-coups sa présence, à la pétillance qui traverse l'œil de Doriane qui ne parle pas, aux accents de joie de Lucien quand ses propositions captent l'attention du groupe, à ceux plus rares de Julien, aux espaces de répit de Brahim.

Janvier – juin 2016
Le « Météor géant », une matière de travail

En janvier 2016, nourrie de mon expérience de l'atelier « Du corps-matière au corps-poétique » d'Alvaro Morell⁸, je propose au groupe de partir sur le travail du corps-objet, d'abord à partir de l'énoncé de son objet préféré. Comment montrer cet objet avec le corps, quel est le mouvement ou le geste qui le caractérise ?

⁸ MORELL Alvaro, artiste chorégraphique, danse-thérapeute, formateur à l'Inecat

L'objet de Brahim est un objet imaginaire qu'il nomme « Météor géant » et qu'il exprime dans un geste faisant penser à un manga, surgissant comme une fulgurance, très bref, précis et très condensé. Un geste de guerrier, sonorisé, accordé avec une expression de visage. Cette posture/figure réapparaîtra un an plus tard lors de la construction de son solo dansé.

Au bout d'un mois d'exploration qui a déplacé l'objet préféré vers des objets palpables que j'amène tels que tissus, chapeaux, nous expérimentons le dispositif de l'ombre portée. Dans cette expérience, Brahim s'accapare d'accessoires qu'il touche et met en mouvement à tour de rôle, cherchant la réaction du public, coupant sa danse par de brèves incursions en dehors du drap avec son visage. Il semble perdu dans ce nouvel espace, le flux de mouvements et de paroles est comme remplacé par un « vide partiel » de gestes, et la durée de sa danse est très courte. Il ne marque pas de début, ni de fin et il y a un décalage entre le rythme de la musique et le rythme de sa danse. Après quelques séances j'observe que dans ce cadre que Brahim procède par mimétisme reprenant des bribes de propositions des autres enfants. Avec « Le petit bonhomme qui cherche son chapeau », sa dernière production, Brahim reste derrière le drap toute la durée de la danse, et il reprend le même cheminement de mouvement à chaque passage derrière le drap. Les débordements s'expriment dans le début qui reste flou, et la fin marquée par un empressement de quitter inopinément l'espace de la danse pour rejoindre le public. Un univers pointe le bout de son nez, tout petit, discret mais pleinement singulier.

Septembre 2016 – mai 2017

La course acrobatique de « Banzaï », une matière au travail

En septembre 2016, Brahim est le seul à avoir accès à la parole dans le nouveau groupe et où trois personnes sur cinq ont des capacités motrices et cognitives limitées. La relation avec l'équipe éducative est un peu chahutée par le premier bilan que nous avons enfin pu mettre en place à la fin de la saison précédente. Un climat de confiance est à réinventer. Avec Sylvie nous tâtonnons en conscience de tout cela pendant le premier trimestre. Dans ce tâtonnement où mon attention est principalement portée sur le groupe, Brahim cherche sa place. Ses débordements sont particulièrement présents entre les consignes. Et quand ils s'expriment dans le cadre du jeu, elles sont systématiquement pointées par l'équipe éducative.

A son retour de deux semaines d'absence, Brahim est sorti du groupe par l'éducatrice pour « discipline ». Pendant le temps de l'échauffement Brahim ne tenait pas en place, ne répondait pas à la consigne et prenait la parole à tout-va.

A la séance suivante, je propose à Brahim de s'occuper du lancement et de l'arrêt des musiques. Ce qu'il accepte avec enthousiasme et intérêt. Cette posture semble canaliser ses débordements en dehors des consignes.

Puis, lorsque vient son tour je demande avec qui il souhaite danser il me crie « toi ». Comme pour les autres je l'invite à choisir un espace et une posture de début. Il se place contre le mur latéral droit en position de départ pour une course. Il nomme ce qu'il fait sans le faire puis se plie en deux, mains au sol, un pied en arrière et dit « prêt, partez ». Il garde la posture et ne part pas. Je prends la même posture à côté de lui en faisant attention de ne pas le toucher. Il répète plusieurs fois « prêt, partez » sans jamais partir. Je garde la même posture que lui, accentuant chaque fois un peu plus l'intensité musculaire et le déséquilibre du poids vers le départ du corps dans la course, jusqu'au bord de la course. Je maîtrise cette posture et cette intention jusqu'à ce que mon corps prenne le relais et parte

dans la course alors que Brahim reste au point de départ. Je cours sur la piste avec la même intensité que la tension contenue sur la ligne de départ, comme une fulgurance et je tiens cette intensité. Soudain Brahim se met à courir aussi en criant « Banzāi ». Son mouvement est marqué par des gestes de combat qui me sont adressés de manière frontale et hypertonique. Ces gestes sont précédés d'un son crié qui semble les impulser. Son regard est dirigé et soutenu, et une certaine distance physique est tenue. Le souffle est comme figé dans l'élan du geste avant de repartir dans un autre geste, sans jamais aller au bout de l'expiration. Les états de relâchement sont très brefs. Dans la forme il y a comme une réapparition du « Météor géant » de la saison précédente.

A chaque séance, il jouera la bagarre et la course acrobatique. A chaque séance je reprends ses propositions que j'amplifie dans le geste ou le sonore, et/ou que je prends comme point de départ pour aller vers une autre issue de geste : expiration complète du souffle et état de relâchement, amplification du geste en réponse à l'intensité de l'accent, intégrer les accents sonores en gestes et expressions du visage. Dans cet accompagnement je ressens une colère rentrée qui s'exprime par à-coups dans les cris, les accents sonores et gestuels. Il semble y avoir une emprise de l'émotion sur le geste et la pensée. A la fin d'une séance l'équipe éducative pose un interdit sur toute expression ou simulation appelant la bagarre qu'elle définit comme symptomatique chez Brahim. J'entends leur point de vue tout en précisant que l'atelier peut aussi être un espace autorisant cette expression.

Lors de la séance qui avait pour thème « l'océan », pour laquelle l'ordre de passage était imposé, les musiques différentes pour chacun et en lien avec le thème, et où l'on pouvait utiliser des tissus fluides satinés, Brahim parvient à contenir les élans de bagarre, même si elle reste sous-jacente dans l'énergie globale de ses mouvements. Le texte de la chanson met en parallèle le déferlement de l'océan avec la colère adolescente qui cherche ses limites dans les sensations fortes, et la mélodie reprend ce mouvement de la colère tout en la transformant.

D'autre part, lorsque Brahim danse avec Sylvie, la bagarre n'existe pas. Dans ces moments qui auront lieu deux fois en trois mois, Brahim s'amuse avec « sa marionnette », cherchant l'opposé de ce qu'elle propose. Comme s'il avait pris ma place.

Mai – juin 2017

Vers la structure de la forme

Un mois avant la fin de la saison, Brahim commence à marquer un début et une fin à sa danse. Il ne le fait pas encore de lui-même mais y parvient quand on lui rappelle. Le début de chaque danse est marqué au sol par un morceau de scotch blanc, et marqué dans le corps par une posture figée qui donne le signal pour lancer la musique. Chaque fois Brahim pose une marque pour lui et pose celle de son interprète-support à côté de lui, en accent circonflexe avec la sienne. Un jour il change d'espace de début retrouvant le mur du fond face public où il avait exploré une posture acrobatique et animale lors du premier semestre. Et c'est aussi la première fois que spontanément il marque un espace de début qui n'est pas celui d'un autre. Brahim prend sa place et la délimite.

Dans cette dernière période, le mouvement de Brahim se structure, son geste est plus précis et un enchaînement de positions s'élabore qu'il répète régulièrement dans les danses successives: allongé-debout-course-balancier-roulade-bras bouclier. Une forme de dialogue gestuel s'esquisse avec son interprète-support, enfin les danses contiennent des instants d'autonomie gestuelle.

Jun 2017 – dernière séance
Vers l'intégration de la structure de la forme

Lors de la dernière séance, Brahim choisit de danser avec moi. Cette danse est comme un accomplissement dans la mesure où elle contient un ensemble d'éléments « clés » qui revisitent un parcours, et chaque élément semble « traité » par Brahim. « Ah ! » est le titre qu'il choisit pour son solo. Il est l'auteur, je suis l'interprète-support lui offrant un miroir « chorégraphique » instantané de ses propositions. La reprise des gestes est légèrement décalée, les sons sont principalement figurés par le mime, en silence. Mais pas tout le temps.

Brahim se place dos au public, les deux mains appuyées sur le mur du fond face public. Je me place à côté de lui dans la même position. La musique démarre. Il se hisse vers le haut comme s'il voulait escalader le mur, il crie un « ah » exalté en projetant son torse sur le mur puis un second « ah » de douleur en se repliant mains sur le ventre comme s'il venait d'être percuté par quelque chose. Je m'accorde à son mouvement reprenant ses gestes de manière plus amplifiée comme si je déployais le souffle et les lignes. Brahim se laisse tomber au sol insistant sur le « ah » douloureux, relève la tête prenant appui sur ses mains au sol et ses pieds sur le mur. Il me regarde puis se redépose sur le sol dans un bref relâchement avant de s'élancer en roulade latérale vers l'extérieur dans d'un « ah » de combattant qui s'achemine vers un relâchement ventre au sol, pieds relevés, tête appuyée sur une main relevée.

Il m'attend, roule encore et puis rugit comme un animal, pieds relevés, en appui sur ses avant-bras il fait glisser son corps sur le sol pour se tourner vers moi bouche grande ouverte qui fait se relever le torse. Je rugis aussi en finissant mon geste dans un relâchement.

Brahim se retourne sur le dos dans un autre « ah » d'effort cette fois, recroqueville ses jambes sur son torse et puis agite bras et jambes comme un coureur en criant « Banzaï » de manière répétitive. Je me renverse sur le dos également et j'étire mes jambes vers le ciel pendant qu'il s'agit en « Banzaï », puis je laisse dérouler l'étirement des jambes jusqu'à retrouver une position assise inversée à celle de Brahim et plonge mes yeux dans les siens. Il repart dans un balancement de nouveau né sur le dos projetant un autre « ah » d'effort pendant que je m'élance dans un mouvement latéral de rotation en position assise comme si je reprenais le volume d'un ballon. Brahim cherche à imiter le même mouvement, avance un peu puis repart dans une roulade avant-arrière. Je maintiens ce mouvement et surtout le rythme de ce mouvement. Il y a comme un jeu de cache-cache entre nous qui semble l'amuser. Puis il accourt vers moi dans un rebond après avoir crié « Banzaï ». A la limite de me percuter il prend appui sur les barres de danse attenantes pour faire un autre rebond.

Je me lève et rebondis d'un coup et cours vers le mur opposé. Il me suit en courant et criant « Banzaï » de manière combative. Quand il arrive près de moi il reprend la simulation du projectile qui le percuté. Au sol, pour la première fois il crie un « ah » de soulagement et rit. Je me laisse tomber au sol et repars dans une roulade latérale les membres comme en apesanteur. Brahim pousse un râle que je reçois dans mon corps sous la forme d'une crispation qui arrive jusque dans les doigts de la main simulant les griffes d'un tigre. Puis il se redresse en position assise et me réponds avec son geste caractéristique du « Météor géant » : bras tendu, main fléchie paume avancée comme un bouclier, grimace du visage qui se plisse. Suspension de cette posture pendant une ou deux secondes.

Surprise par la réapparition de cette forme, je pars dans un mouvement miroir en opposé-complémentaire de ces gestes. A ce moment-là Brahim est au sol et frappe du poing en me regardant et en prononçant un son entre le cri et le rire étouffé.

Je reviens vers lui en marche saccadée reprenant le geste de la frappe de façon « chorégraphique » sur le rythme de la musique. Temps de latence. Puis il se redresse d'un coup et s'élance dans une course lançant un autre « Banzaï » de courage cette fois. Chassé-croisé de nos courses.

Brahim reprend sa position et son geste du début de danse, se retourne plusieurs fois pour me regarder puis se laisse tomber au sol comme percuté à nouveau par un projectile dans un « ah » et un « ouh » de douleur, et se tient le ventre par à-coups. Je ne sais plus très bien ce que je fais pendant ce temps. Je me souviens me retrouver au sol : tension puis relâchement, comme morte. C'est le pied de Brahim qui me réveille en me frôlant la jambe dans un mouvement contrôlé de « je te saute dessus » qui se transforme en « je saute par dessus ». Il s'arrête juste avant et rit beaucoup.

Je suis debout immobile et reprends son geste avec les bras de coureur en le latéralisant, comme un métronome marquant le rythme de la musique. Il vient chercher le contact avec ses pieds à mes pieds. Je me retourne vers lui, plonge mes yeux dans les siens et m'élance dans un rebond vers le mur opposé. Puis je reprends le geste de simulation du projectile que je répète. Cette fois je prononce un son dans la tension. Brahim reprend ce que je fais et rit.

Plus tard je réponds à son long « ah » dans la posture du « Météor géant » que je fais mienne en l'interprétant. Brahim reprend sa posture de combat dans un nouveau son incompréhensible cette fois, qui remplace le « Banzaï ».

Puis à nouveau Brahim reprend le geste du début de danse et annonce une fois allongé au sol, orientant sa tête vers moi, le cou étiré vers le ciel : « c'est bon j'arrête » sur un ton de « c'est bon j'ai compris ». Je repars dans un rebond jambes vers le ciel comme « un bravo » et marche en rythme vers le mur opposé. Brahim lance un « chipie », se relève, s'élance dans un « Banzaï » et amorce un combat « chorégraphique » avec les jambes. Il simule les frappes qu'il m'adresse, je simule les recevoir. J'utilise cette intention pour transformer le geste en mouvement dansé. Il déploie son bouclier de « Météor géant » en pointant son doigt vers moi, simulant une arme et dit « t'es morte ». Je le reçois et réponds aussitôt en refaisant le même geste vers lui. Il tombe dans un « ah », je le suis dans sa chute.

La danse s'achève dans une position commune, allongée sur le dos, pieds face public. Brahim rit. Nous sommes essoufflés. Je laisse sortir le rire aussi. Il s'empresse vers le public, je l'appelle pour saluer, prendre le temps de recevoir les applaudissements. Pour la première fois il me prend la main spontanément, salue et repart dans un geste de vainqueur avec son avant bras. Je ressens une joie profonde, celle qu'on éprouve quand on arrive à rire de soi et de faire quelque chose de ce qui nous embarrasse.

« Dans la vie quotidienne, l'expression « comme si » est une fonction grammaticale ; au théâtre, elle est une expérience. Dans la vie quotidienne, l'expression « comme si » est une évasion ; au théâtre, elle est une vérité. Quand nous sommes convaincus de cette vérité, alors le théâtre et la vie ne font qu'un. C'est un noble objectif. Cela semble difficile. Jouer sur une scène demande un gros effort. Mais quand le travail est vécu comme un jeu, alors ce n'est plus un travail. Jouer est un jeu »⁹

⁹ BROOK Peter, *L'espace vide, Ecrits sur le théâtre*, Editions du Seuil 1977, p.181

2. Observation et analyse

2.1. Le dispositif, le groupe et l'individu

Dans le cas de cet atelier, l'analyse du dispositif passe par l'analyse de la dynamique du groupe, et de voir comment le travail sur le dispositif permet de faire évoluer une dynamique de groupe vers la médiation.

Janvier – juin 2016

Vers une dynamique de médiation

Au départ il n'y pas vraiment de dispositif, il y a des déroulés de séance. Je m'applique consciencieusement à respecter les rituels établis avant mon arrivée, en ajoutant « ma touche personnelle ».

Ces déroulés proposent différents temps : un accueil, un échauffement corps et voix, des exercices de rythme et de déplacement dans l'espace, des exercices de jeu théâtral. Cela me permet de faire connaissance avec le groupe et les situations physiques et cognitives de chacun. Afin de pouvoir ensuite installer progressivement un espace-temps que je nomme « exploration-crédation » qui s'initie à partir d'improvisation dansée ou jouée. Avec le temps, j'observe que dans ce cadre ritualisé l'interventionnisme de l'adulte occupe une place importante. Pour ce groupe ce dispositif dissocie plus qu'il ne rassemble. La dynamique du groupe est sous l'emprise d'un rapport de domination exercé par l'adulte sur l'enfant, et cette dynamique prend tout l'espace.

A partir de janvier 2016, trois ans après ma prise de fonction je bouscule un peu les rituels en place proposant plus de contact avec le sol ainsi que des temps « d'expression libre dans le mouvement » sur une musique. Dans ces nouvelles consignes l'intention est de stimuler le plaisir par le jeu, de donner la parole au mouvement du corps, de lâcher le mental. Ces réajustements ont fait du bien au niveau de l'individu comme au niveau du groupe, suscitant de la surprise et de la joie. Ces petits moments ont détendu les muscles, les nerfs et l'atmosphère. Cela correspond aussi avec mon entrée en formation à l'Inecat et aux deux premiers ateliers expérientiels que j'ai suivis : « Du corps-matière au corps poétique » de Alvaro Morell et « Corps mouvement danse » de Nathalie Schulmann¹⁰, et où je retrouve beaucoup de points communs avec ma pratique personnelle du corps. De pratiquer ces outils dans le cadre de la formation m'a permis de les mettre à l'œuvre dans l'atelier. Une nouvelle dynamique de groupe est lancée mais l'interventionnisme persiste.

Quelques mois plus tard j'expose la situation de cette violence en reprise de pratique. Et cette expérience s'est révélée fondamentale dans ma pratique professionnelle mettant à jour ma vision erronée du groupe en atelier. Jusqu'à présent je ne considérais pas l'adulte comme partie intégrante du groupe. Toute mon attention était focalisée sur l'enfant et le groupe d'enfants. « Tout groupe s'installe dans une forme, selon l'équilibre des forces et des tensions qui régissent les relations et qui sont relatives au champ perceptif des individus »¹¹. Mon champ perceptif du groupe s'arrêtait aux enfants. En excluant l'adulte je cherchais inconsciemment à me débarrasser de la violence qu'il exprime et qui m'encomrait. Dans cette situation je ne pouvais accéder à « la bonne distance ». Dès lors que j'ai mis en place des consignes pour l'adulte, l'interventionnisme s'est atténué et les espaces de création individuelle ont commencé à prendre plus de place.

¹⁰ SCHULMANN Nathalie, danseuse, professeur de danse contemporaine, formatrice pour l'Analyse Fonctionnelle du corps dans le Mouvement Dansé.

¹¹ ZWYGART Valérie, consultante en management, art-thérapeute, formatrice / cours Dynamique de groupe.

Avec Sylvie nous constatons également plus de fluidité dans la répartition de nos rôles et interventions pendant et autour de l'atelier.

A partir de là un dispositif de médiation a pu se mettre en place. Avec l'ombre portée d'abord qui installe un espace de travail propice à la création individuelle en présence du groupe. La projection des ombres sur le drap donne à voir une matière au travail qui vient de soi mais qui n'est pas soi. Dans le cadre de ce dispositif c'est l'image qui fait médiation.

Au niveau de l'équipe éducative j'observe que les personnes ont changé d'attitude vis-à-vis des enfants, et en particulier vis-à-vis de leurs productions. Globalement, il y a moins de remontrances physiques ou verbales et moins de jugement aussi. En particulier, c'est la première fois que l'éducatrice partage son émotion et son intérêt pour une danse, celle d'Alice pour qui elle pense que l'atelier n'est pas adapté, dans la mesure où Alice ne sait pas se tenir dans le groupe et ne répond pas aux consignes demandées. Là où l'éducatrice voit une incapacité, je vois un espace et une temporalité d'action différents des autres personnes du groupe. De ces observations j'en déduis que pour l'équipe éducative le dispositif de l'ombre crée un écran de perception avec la réalité du corps handicapé qui semble les envahir du fait de la violence qu'elle exprime à cet égard. J'é mets l'hypothèse que cet écran réponde à la « fonction apotropaïque de l'image »¹² qui « conjure le mauvais sort » en atténuant une réalité insurmontable.

Pour les enfants j'observe qu'elle leur permet d'accéder plus directement à un espace de fiction, et de donner à voir plus librement leur production. « L'image est à la jonction de l'intérieur et de l'extérieur, et cet extérieur qu'elle représente me relie à mon intérieur »¹³. J'en déduis que ce sont les fonctions de contenance et de transformation de l'image qui sont à l'œuvre. En effet l'image n'est pas la chose mais elle est un peu plus que la représentation symbolique de cette chose dans la mesure où cette chose est dedans. « Elle contient à la fois une chose, un réel, mais aussi l'expérience de l'auteur avec cette chose, ce réel dont il en fait une réalité partageable »¹⁴.

Ici le dispositif est opérant à la fois sur la dynamique du groupe et sur la dynamique individuelle de création. Tout l'accompagnement de l'atelier s'est organisé autour de sa mise en place.

Septembre 2016 – juin 2017
Vers un dynamique de création

En janvier 2017, après la phase de rencontre avec le nouveau groupe nous choisissons avec Sylvie de privilégier le travail sur le corps afin de répondre aux différents besoins que nous avons identifiés et qui vont de pouvoir se mouvoir ou se déplacer à faire un geste en lien avec une émotion ou une sensation, ou encore diriger et coordonner un geste avec une intention.

Observant que les enfants investissent spontanément le centre de la salle comme espace d'action, nous installons les temps d'exploration-crédation dans cet espace. Observant toujours que les surfaces de contact sont propices à l'action, ils seront notre axe de travail. Enfin nous choisissons de travailler principalement avec de la musique qui donne aux enfants un repère temporel d'action, marquant un début et une fin.

¹² BERNARD PETIT Jean-Paul, psychothérapeute, psychanalyste / Cours Fonction psychique de l'image

¹³ Ibid

¹⁴ Ibid

Dans le cheminement de cette élaboration, je constate que la création peine à surgir, les enfants restent dans l'agir sans développer le jeu. Et l'apport d'objets extérieurs reste artificiel pour la plupart des enfants du groupe où le langage non-verbal prédomine. C'est en faisant, que l'idée d'installer des temps individuels d'exploration accompagnée est survenue. Ainsi chaque enfant est invité à s'accorder une danse avec Sylvie ou moi, pendant que les autres peuvent se reposer dans un coin de la pièce, regarder ou non, avec pour consigne de ne pas parler pendant les danses. Cette initiative crée immédiatement une nouvelle dynamique au niveau individuel pendant la danse, mobilisant plus intensément leur concentration et stimulant le jeu. Au niveau du groupe, l'attention est plus soutenue. C'est l'expérience de la « silhouette » dans l'atelier « Dansêtre » de Nicole Estrabeau¹⁵ qui m'a intuitivement mis sur cette piste.

En me mettant dans une posture d'écoute qui oscille entre observation et ressenti je fais entrer mon corps en résonance avec le mouvement interne de l'enfant pendant sa danse. Cette posture appelle l'expression d'une synchronicité des gestes autour d'une forme que l'on peut appeler « silhouette ». Comme dans le dispositif de l'ombre portée, mon corps sert d'écran de projection de la « silhouette ». A la différence ici que l'image peut se modifier indépendamment de la volonté de l'auteur puisqu'elle est soumise au champ perceptif de l'interprète-support que j'incarne.

Aussi dans ce dispositif nous avons un public témoin qui soutient un espace commun de création : le centre de la salle, ainsi que chacune des créations qui s'y déploie. Dans ce contexte ce sont le groupe et l'individu qui portent le dispositif. « Travailler pour soi mais au milieu des autres » met le groupe dans une dynamique de médiation¹⁶. Sans le regard-témoin le processus de création individuelle n'advient pas, l'expression de la forme tourne en boucle. Le dispositif met à l'œuvre les dynamiques empathique et thérapeutique du groupe. En tant que « présence contenante » il soutient « un lieu de mise au travail des liens transférentiels à travers la construction et la déconstruction de l'expérience vécue en commun »¹⁷. En étant tour à tour auteur, interprète ou témoin, la personne développe sa capacité à ressentir ce que l'autre éprouve, ou encore à renoncer au contrôle d'autrui, mais aussi accepter que l'autre me révèle à moi-même, trois caractères fondamentaux de l'empathie.

Tous les enfants ont voulu participer. Chacun des trois adultes a trouvé sa place dans le rôle de témoin en particulier, rarement mais parfois tout de même en tant qu'interprète. Seule l'éducatrice a toujours refusé de danser prétextant que l'atelier est pour les enfants et non pour elle. Le silence s'est installé durablement pendant les séances. L'interventionnisme s'est effacé dans le cadre de l'atelier.

Enfin dans ce dispositif comme dans tout autre, la place du verbal est essentielle. Ici le fait que j'énonce les « clés » du mouvement de chaque danseur projette l'attention de chacun des acteurs en jeu, groupe et danseur, vers la forme. « L'énonciation est un travail de détachement de la chose qui persiste dans la représentation de la chose »¹⁸.

Le dispositif, le groupe et l'individu sont inter-reliés par le jeu de leurs dynamiques respectives. Dans la situation exposée de cet atelier, beaucoup de mécanismes de défense et en particulier ceux en lien avec la violence normalisée des adultes envers les enfants, malmenaient la dynamique de groupe ainsi que la dynamique créative du groupe.

¹⁵ ESTRABEAU Nicole, danseuse, art-thérapeute et formatrice

¹⁶ Citation d'Arno Stern, cours Dynamique de groupe

¹⁷ Cours Dynamique de groupe

¹⁸ Cours Fonction psychique de l'image

L'évolution de ma réflexion autour du dispositif s'est développée avec les expériences vécues en formation. Le fait d'intégrer l'adulte dans le groupe, de lui donner un rôle et une fonction dans chaque dispositif a permis de canaliser la violence en réorientant « l'air de rien » son attention vers le processus créatif au travail, le décentrant de son rôle éducatif.

Pour ma part cette prise de conscience m'a permis d'intégrer le fait que « la conception du dispositif est au cœur de l'accompagnement. Un dispositif se conçoit à partir de composantes dont fait partie la dynamique de groupe »¹⁹

2.2 Accompagnement et évolution

Le cheminement du mouvement dansé de Brahim part d'un mouvement de débordement : des gestes qui gesticulent et des mots qui sortent dans un flux quasi continu, pour aller vers la maîtrise de ce débordement à travers le jeu d'une posture devenue figure. Du « Météor géant »/posture au « Banzaï »/figure qui se raconte dans « Ah ! »/solo dansé. Cet accompagnement passe par un double accompagnement : celui de l'évolution de la forme dansée de Brahim et celui de l'évolution du regard de l'adulte sur Brahim. L'évolution de la forme dansée de Brahim passe par l'élaboration de la structure. L'évolution du regard de l'adulte sur Brahim passe par la lecture de cette structure.

La bonne distance,
une précaution d'accompagnement et d'auto-accompagnement

L'accompagnement de Brahim commence par l'accueil de ce débordement. Je valide le débordement lorsqu'il entre en résonance avec la forme émise, je l'accueille en lui imposant une limite ferme lorsqu'il sort du cadre, lui assignant toujours de revenir vers la forme demandée. Dans cette situation je concentre mon accompagnement sur cet accueil en cherchant à tenir la « bonne distance », celle qui est attentive aux besoins de débordement et d'absence de débordement de Brahim²⁰.

Je remarque que là où j'accueille le débordement de Brahim, je ne parviens pas à le faire avec la violence que manifeste l'équipe éducative envers les enfants. Celle-ci met au travail mes fragilités internes. La reprise de pratique que j'ai eu à ce propos m'a permis de trouver la « bonne distance » avec ces fragilités.

Préserver la « bonne distance » dans l'auto-accompagnement permet de trouver cette « bonne distance » dans l'accompagnement des personnes en création, et favorise cette dernière à trouver leur propre « bonne distance » avec leurs symptômes ou situation.

Brahim trouvera sa « juste distance » dans le jeu de la netteté de l'ombre qui varie entre le faisceau lumineux et le drap. C'est une exploration que je lui propose pour le détourner du regard désapprobateur de l'équipe éducative sur ses productions.

¹⁹ Cours Atelier du médiateur artistique de Nicole Estrabeau

²⁰ Cours Fonction psychique de l'image

En amenant son attention sur ce phénomène, Brahim élabore son « Petit bonhomme » en jouant sur la taille de l'ombre projetée sur le drap. Celle du « Petit bonhomme » est légèrement plus petite que lui. Dans cette posture Brahim peut ainsi voir sa forme au travail, ce qui lui confère une certaine maîtrise de son geste sur la forme.

« Le travail de création a à voir avec rester dans la jouissance tout autant que de se donner ce qu'il manque ou de trop de »²¹. C'est ce que Bion appelle « la fonction alpha », un processus qui permet de transformer les éprouvés bruts en réalité partageable, qui fait que l'enfant n'est pas seul avec ses éprouvés²².

De la production de formes vers l'élaboration d'une structure

Du « Météor géant » (énoncé) au « Petit bonhomme qui cherche son chapeau » (énonciation)

Pour amener progressivement le groupe vers le dispositif de l'ombre portée, j'utilise la théorie du poil²³ en proposant un processus de travail autour de l'objet. Ce processus part de l'énoncé de son objet préféré à travers un geste sonorisé. C'est à ce moment-là que surgit le « Météor géant » de Brahim. Cet objet imaginaire qui représente une posture de guerrier manga s'accorde avec le mouvement débordant qu'elle propose. A travers cette énonciation, Brahim révèle sa capacité de construction²⁴.

Le « Météor géant » disparaît au cours des explorations successives et semble faire une réapparition en « Etoiles » lors d'une improvisation dansée avec un chapeau. Dans cette consigne le danseur tire au sort un mot et le public lui choisit un accessoire. Les mots font partie de listes qui ont été écrites par l'équipe éducative lors des explorations dansées de la semaine précédente. « Etoiles » appartient à la liste d'un autre danseur que Brahim mais partage le même champ sémantique que le « Météor géant ». C'est le chapeau que le public choisit pour Brahim.

Dans ce dispositif, les enfants dansent structure d'un objet énoncé et apprennent mettre des mots sur le mouvement de leur danse. L'équipe éducative regarde les danses, voit des formes et les met en mots à l'écrit. En décryptant des images qu'elle reçoit elle apprend à lire la structure d'un mouvement ou d'une forme. Ici « le travail de la parole et d'écriture en groupe autour d'un potentiel de création commun aide et soutient la forme et d'accompagnement, et de création »²⁵. L'énoncé met au travail l'énonciation. C'est le passage du JE/ au IT/ qui est en chemin, celui qui correspond au « déplacement du rapport intime avec la souffrance vers le rapport intime avec la matière »²⁶. Et ce passage concerne autant l'adulte que l'enfant.

Dans ce processus l'attention de l'équipe éducative est amenée vers la lecture de la forme plutôt que sur le corps des enfants en mouvement ; celle des enfants vers la construction de formes dansées plutôt que sur leurs préoccupations intérieures. L'accompagnement agit au niveau de la mise en relation des formes : du corps-objet/posture sonorisée au corps-matière/figure au corps-poétique/ombre silencieuse.

²¹ Cours Fonction psychique de l'image

²² BION Wilfred R., *Aux sources de l'expérience*, Editions PUF 2003

²³ KLEIN Jean-Pierre, Psychiatre, directeur-fondateur de l'Inecat, Concept de précaution d'accompagnement

²⁴ KLEIN Jean-Pierre, Notions clés d'accompagnement : énoncé et énonciation

²⁵ ESTRABEAU Nicole, atelier expérimentiel « Dansêtre », le dispositif de la créature

²⁶ Cours Fonction psychique de l'image

Pour Brahim l'évolution de la forme part de la posture du « Météor géant », passe par la figure dansée « Etoiles » pour se déployer en ombre portée qui joue dans « Le petit bonhomme qui cherche son chapeau ». Dans ce cheminement, Brahim perd ses repères avec le dispositif de l'ombre et trouve une ressource dans le mimétisme. Cette posture est le signe que le processus poursuit son cours : Brahim construit sa forme en s'appuyant sur la forme d'un autre. C'est parce que je suis touchée en regardant la danse du « Petit bonhomme qui cherche son chapeau » que je comprends que dans cette étape Brahim entre en contact avec l'intime. « L'intime est à la fois ce qu'il y a de plus profond en nous et à la fois inatteignable, qui ne nous appartient pas car l'intime est un mouvement, une relation, un dialogue, un partage qui met en contact avec la beauté »²⁷.

Jusqu'ici le travail de Brahim s'exprimait principalement dans l'énoncé (la production), cette expression tend à présent vers l'énonciation (l'intuition créative de l'auteur). En trouvant/créant le « Météor géant » Brahim s'est décentré de son débordement. Dans le « Petit bonhomme », Brahim est entré dans la matière. Dans cette étape, Brahim devient « maître d'ouvrage », il s'autorise à créer et à affirmer une expression créative.

De maître d'ouvrage à maître d'œuvre L'accompagnement de la silhouette-support

Le processus d'élaboration de la forme se poursuit à la saison suivante à travers le dispositif de la « silhouette-support » qui propose un accompagnement à partir de mouvements clés/ matière vers l'élaboration d'un solo dansé/création.

Ce dispositif s'inspire de mon expérience de l'atelier « Dansêtre ». Dans la première session de cet atelier je retiens la répétition de l'éprouvé de la forme « silhouette » à travers les différents rôles d'auteur, interprète et témoin, comme permettant d'accéder au JE/créateur. La silhouette/matière est créée à partir de l'éprouvé de sensations (poids, température, taille, épaisseur, état intérieur) et se transforme en silhouette/création à travers l'éprouvé de la silhouette/matière. Le mouvement de ce cheminement part du dedans pour aller vers le dehors. Dans la deuxième session de ce même atelier je fais l'expérience de « la créature ». Là où « la silhouette » est une révélation, « la créature » est une rencontre. La créature/matière est créée à partir de l'éprouvé des surfaces de contact (sol, air, eau) et devient créature/création à travers l'éprouvé dans le mouvement de sa transcription en mots, transcription préalablement passée par le filtre d'une mise en commun des autres transcriptions. Le mouvement de ce cheminement part du dehors pour aller vers le dedans. L'écriture du dispositif de la « silhouette-support » croise ces deux expériences.

Avec ce dispositif, l'accompagnement se fait par l'intermédiaire de la silhouette-support que je porte ou que Sylvie porte aux côtés des créatures/matières que font danser les enfants. Au contact des surfaces la créature/matière fait vivre des mouvements clés au cœur d'un magma informe. Puis au contact de la silhouette-support la créature/matière travaille sa structure, à travers le déploiement des mouvements clés et le tissage de l'histoire qu'ils se racontent. L'action de la silhouette-support est entièrement consacrée au suivi de l'évolution de la forme de la créature/matière, c'est-à-dire au développement d'une structure et d'une écriture.

²⁷ NAHOUM Ruth, artiste plasticienne, art-thérapeute / Cours L'expérience artistique en Art-Thérapie : De l'intime, de l'intimité, de la beauté

Pour Brahim, le « Météor géant » réapparaît en force dès la première exploration préservant la forme de la posture du guerrier manga mais dans un autre son : « Banzaï ».

Globalement le mouvement de Brahim est intensément rythmé par des accents toniques gestuels et sonores en même temps qu'il se déploie principalement dans un espace latéralisé, sauf pour la figure « Banzaï » qui s'exprime totalement dans la frontalité. C'est une alternance d'expulsion/rétention qui caractérise le mouvement de sa créature, et qui s'exprime dans une tension extrême ne connaissant pas ou peu de pause.

C'est dans un mouvement d'émission/réception des formes produites ainsi que dans l'articulation des opposés-complémentaires de ces formes que se tricote une relation de confiance entre la silhouette-support et la créature/matière. Puis à partir de la respiration la silhouette-support met au travail le relâchement dans l'équilibre des forces, un état que le corps de Brahim ne connaît pas ou peut-être quand il dort. « Conduire la respiration jusqu'à une extrême douceur comme celle du nouveau-né »²⁸ afin de travailler l'harmonisation du corps dans le sens de sa verticalité. Se tenir debout, et à travers l'exercice de la respiration profonde apprendre à se tenir debout tout seul. C'est l'art de la « méditation en mouvement » qui consiste en « une pratique corporelle rythmée par une alternance de tensions et de relâchements, unifiant le monde intérieur et le monde extérieur et cultivant l'harmonie de l'être »²⁹. Cette pratique qui s'inscrit dans la philosophie taoïste est une médecine où la théorie s'apprend par la pratique. « Le travail de la respiration profonde fait circuler l'énergie (Qi), en même temps qu'elle favorise le relâchement de la force musculaire (Li), c'est dans l'équilibre de ces deux forces que l'intention (Yi) se libère de toute tension »³⁰.

C'est dans le jeu de cette relation de confiance et du travail de la respiration profonde que ce mouvement que Brahim chemine vers une forme d'autonomie. Une autonomie qu'il affirme clairement au moment où il déplace le scotch marquant le début de sa danse dans un endroit singulier d'une part, en même temps qu'il dissocie ce scotch de celui de la silhouette-support que je lui laissais le soin de placer lui-même.

Ce mouvement vers l'autonomie amène un déplacement du jeu où la créature/matière ne se contente plus de jouer avec la silhouette-support, mais commence à jouer avec son propre débordement dans sa relation avec la silhouette-support. En focalisant le débordement dans l'espace du jeu qui lui se joue dans l'espace de la piste, Brahim apprend à border son débordement. Hors danse et hors piste, la créature se taie.

D'autre part, en se confrontant à la silhouette-support, la créature/création exprime sa douleur en même temps qu'elle cherche la bagarre, à travers des postures sonorisées en « Ah », « Ouh » et « Banzaï » caractéristiques. « C'est par l'expérience de la résistance, une force s'opposant à une autre, que les bébés deviennent conscients d'eux-mêmes »³¹. A la fin de la dernière danse, la créature/création ne cherche plus la bagarre mais joue la bagarre jusqu'au meurtre de la silhouette-support qui devient alors silhouette-miroir, convoquant la chute des deux protagonistes dans un mouvement synchrone, sonorisée pour la créature, silencieuse pour la silhouette-support.

²⁸ LAO Tseu, *Tao Te King, le livre de la Voie et de la Vertu*, Traduction Claude Larre, édition Desclée de Brouwer 1994

²⁹ ZHU Miansheng, *L'Homme authentique cultive l'Harmonie*, Editions You Feng 2016 pp.17-18

³⁰ Ibid pp. 40-42

³¹ FRANCK Ruella, *Le corps comme conscience*, L'Exprimerie 2005

« Pour représenter une colombe, il faut d'abord lui tordre le cou »³².

Au niveau de la structure Brahim commence à faire respirer son mouvement s'accordant des espaces et des temps de relâchement dans le geste et dans le souffle, ce qui amène de la précision au niveau de la trajectoire et une ouverture au niveau de l'orientation du mouvement dans l'espace. Dans sa danse, Brahim parvient à moduler l'intensité et la variété des accents sonores en particulier : exaltation, douleur, combat, effort puis soulagement, jusqu'à les transformer en mots avec « c'est bon j'arrête », « chipie » puis « t'es morte ».

Lors de cette dernière danse Brahim retransverse toutes les étapes de son cheminement en création jusqu'à les transcender : la créature-victime, la créature-chercheur et la créature-auteur. Dans cette seconde étape Brahim a intégré le mouvement de son débordement en assumant totalement ce dernier dans le jeu.

« Assumer, une aventure entre soi et soi, entre soi et sa production et qui arrive en aval de la production »³³.

A la fin de la danse, l'équipe éducative est touchée. Elle reconnaît « qu'il s'est passé quelque chose » et salue le travail de Brahim. Il y a une évolution du regard de l'équipe éducative sur Brahim à travers sa production.

3. Postures d'accompagnement

L'auto-accompagnement, une précaution d'accompagnement

Pour accompagner le groupe en médiation artistique j'ai d'abord dû me confronter à la violence normalisée de l'équipe éducative envers les enfants, violence dont j'étais témoin et face à laquelle je me sentais démunie.

Nous abordions cette violence avec Sylvie en post-groupe mais je restais dans l'incapacité de dire mes ressentis aux personnes concernées. J'étais en prise avec mon propre rapport à la violence et cette situation nourrissait un état de colère sous-tendu par la peur. Et cet engrenage venait brouiller ma vision de la dynamique du groupe. Comment accueillir cette peur qui paralyse la parole et le discernement ?

C'est à partir de mon expérience de la pratique du Dao Yin, pilier de la Médecine Traditionnelle Chinoise que je trouve le cadre de cet auto-accompagnement. Lorsque l'émotion de la peur n'est pas maîtrisée, le corps est comme « coupé de sa terre ». Cette déstabilisation crée un sentiment d'insécurité. Il fait froid dans les profondeurs. Pour retrouver de la sécurité dans la stabilité, il faut travailler ses appuis et nourrir « la chaleur du feu des profondeurs » pour dissiper les « glaires » de l'Estomac. Cette méditation en mouvement favorise la « digestion des tensions » qui font la rumination et coupe la circulation entre le bas et le haut du corps, entre le viscéral et le discernement. Réchauffer pour détendre les muscles profonds. Eclairer pour éclaircir, la pensée et l'action.

³² Citation de Pablo Picasso

³³ KLEIN Jean-Pierre, Théorie de l'ellipse / Cours de M-J Balligand

En émettant le souhait d'intégrer cet atelier professionnel sous forme de stage, je suis venue chercher un appui. Puis un autre en utilisant la stratégie du détour³⁴: l'équipe éducative n'a pas été informée de cette situation de stage.

D'être en stage, j'ai pu passer en reprise de pratique, ce qui a permis d'éclairer la problématique : intégrer l'adulte dans le groupe et dans la médiation. Et à travers cette vision éclairée la problématique s'est éclaircie dans le temps : l'interventionnisme s'est atténué jusqu'à presque disparaître dans le cadre de l'atelier, d'une dynamique disloquée le groupe est entré dans une dynamique de médiation, et le cheminement de la création s'est agrandi.

La posture de biais, une précaution d'accompagnement et d'auto-accompagnement

C'est une posture d'accueil qui est au début de l'accompagnement de Brahim : accueillir son débordement à partir d'une présence ouverte. Cette posture permet de dissocier la personne de ses manifestations, de voir avant de regarder : la nature des liens entre les personnes, entre les personnes et l'environnement, que la personne entretient avec elle-même. Et cette vision globale reste mouvante dans la mesure où elle est intentionnellement perceptive avant d'être mentale.

Dans la situation de ce groupe et de Brahim en particulier, cette posture vient combler l'absence d'accueil manifestée par l'équipe éducative à leur égard. Dans ce sens elle initie un premier pas vers l'accréditation de la personne en tant sujet. En effet au départ de l'accompagnement je cherchais à soutenir les espaces, même les plus infimes, d'expression du débordement de Brahim dès lors que celui-ci entrait en résonance avec la consigne là où ce dernier était continuellement condamné par l'équipe éducative. Intérieurement j'étais continuellement poussée à lui accorder une place et cela me posait question : ne suis-je pas en train de brutaliser le symptôme ? Quel est le fondement de cet élan intérieur ? Qui écouter : mon élan intérieur ou l'équipe éducative ?

J'ai d'abord regardé la nature de ma relation avec Brahim. Je ne ressentais pas de « faux-semblant » de sa part dans sa relation avec l'autre. Il était en demande de faire, le manifestait et respectait toujours la limite que je pouvais poser lorsque sa réponse n'était pas appropriée. Avec moi, Brahim n'était pas dans la provocation, juste en proie avec ses états intérieurs. Lorsque l'équipe éducative intervenait au milieu de ma réponse, ce qui arrivait souvent, les débordements s'accroissaient et la sanction tombait.

Puis avec la reprise de pratique, j'ai pu affiner cette posture de biais. En trouvant la « bonne distance » avec le symptôme que j'éprouvais face à la violence normalisée, j'ai gagné en confiance avec mes éprouvés. Là où l'équipe éducative traite le débordement de Brahim comme un symptôme, je le traite comme un déclencheur d'implication dans la création. En agissant ainsi ainsi je fais glisser le symptôme dans le champ de la fiction. C'est le principe de la théorie de l'ellipse³⁵.

³⁴KLEIN Jean-Pierre, Précautions d'accompagnement : la stratégie du détour

³⁵KLEIN Jean-Pierre, Théorie de l'ellipse / Cours de M-J Balligand

La posture du praticien-chercheur,
Agir dans le non-agir

La posture du praticien-chercheur est celle de « reconnaître que l'action puisse être un domaine de connaissance »³⁶. Le praticien-chercheur propose, à partir de l'expérience et du vécu, ce qui fait sens pour la personne dans sa relation avec la création. C'est une posture qui alimente le foyer de la fiction en mettant à disposition des matériaux à travers un dispositif et un accompagnement, tout en restant à l'extérieur du foyer de la fiction.

II. Sibylle, du mouvement intériorisé à l'intériorité en mouvement, ou comment rendre visible la forme

1. Présentation du contexte et des moments « clés »

Premier atelier
Un état de présence, l'expression d'une intériorité

Sibylle est une jeune femme en situation de polyhandicap. Elle ne parle pas et est assise dans un fauteuil équipé d'une coque spécialement adaptée à sa morphologie. Elle communique avec les yeux, ouverts ou fermés, par la direction et l'intensité du regard, ainsi que des cris qu'elle manifeste généralement pour signifier 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 qui est reliée à son estomac. Elle a les cheveux noirs souvent attachés en queue de cheval plus ou moins coiffés, avec une frange coupée droit qui arrive au-dessus de ses épais sourcils. Sibylle est mystérieuse. On peut facilement l'oublier dans un groupe. Elle a une présence pourtant, une dégaine, un style, une façon d'être là bien à elle, un côté punk qui ne me laisse pas indifférent.

Sybille participe aux séjours vacances qui sont organisés par une association de parents d'enfants en situation de handicap mental avec ou sans autres handicaps associés. Un séjour compte entre dix et vingt vacanciers, selon la durée du séjour et la capacité d'accueil des différents sites où ont lieu les séjours. L'encadrement des séjours est assuré par une équipe d'aimateurs.trices qui est accompagnée par une équipe de direction. C'est une association que je connais depuis 2002, pour laquelle j'ai d'abord réalisé un film sur les vacances, puis dirigé trois séjours d'été. En 2013 on m'a sollicité pour animer des ateliers danse auprès des vacanciers.ères, et depuis 2017 des ateliers de médiation de groupe auprès des équipes d'encadrement. L'axe majeur des séjours est de proposer un cadre de vie où le vacancier.ère puisse être acteur de ses vacances. Ainsi un ensemble d'outils est mis en place pour favoriser la capacité de choisir. Il est difficile de savoir ce que Sybille souhaite faire, et aussi de trouver une activité « adaptée » autre que la promenade ou la piscine. Parce qu'elle aime la musique, Sybille vient à la danse.

Je la rencontre pour la première fois en août 2017 où le séjour a lieu sur le site d'un Centre de Ressources d'Expertise et de Performance Sportive (C.R.E.P.S.), au sein d'un grand parc arboré de pinèdes, et où nous disposons d'une salle de danse relativement spacieuse et lumineuse. Cette année-là, Sybille arrive régulièrement après le groupe et ne finit pas les séances.

³⁶ NAHOUM Ruth, cours Accompagner la forme en Art-Thérapie

Dans son fauteuil, la posture quasi inerte et le regard tourné vers l'intérieur, Sybille m'impressionne. Je me sens à la fois démunie dans la façon de l'aborder et touchée par l'intensité de cette forme de présence qui s'exprime au-delà de la posture d'absence.

Deuxième atelier

D'un état de présence à l'expression de micromouvements

Un an plus tard je reviens sur le même séjour. Cette fois le directeur m'a demandé d'intervenir une semaine en début de séjour, proposant un atelier quotidien de danse aux vacanciers.ères soit six séances consécutives, et trois séances de médiation de groupe en soirée pour les équipes d'encadrement.

La première séance est aussi le premier jour du séjour avec ce que cela comporte : la rencontre avec un lieu, ses espaces, ses rythmes ; la mise en mouvement d'un groupe, de la vie quotidienne et des activités. Ce qui marque une discontinuité de rythme de la séance plus prononcée que d'autres premières séances. Sybille qui est arrivée après le début de la séance nous quitte avant la fin pour aller déjeuner. Ses repas sont plus longs car ils sont médicalisés. Et plus largement, la vie quotidienne de Sybille prend beaucoup de temps et d'attention particulière liée à une fragilité organique extrême.

Le deuxième jour le groupe et le mouvement du groupe sont plus équilibrés : un.e animateur.trice pour deux vacanciers.ères, plus d'équilibre au niveau des autonomies physiques et psychiques, et ponctualité groupée. Parmi eux, trois danseurs.ses n'étaient pas présents la veille dont Arnaud qui se tient à l'écart du groupe, exprimant un certain malaise d'être là. Ce matin-là les temps d'accueil et de mise en corps sont plus posés, l'atmosphère plus intimiste et les corps en présence plus réceptifs. Des espaces de silence s'installent au-delà du fait que certains expriment une nécessité de se mouvoir ou de parler. Je prends soin de passer auprès de chacun en situant la distance à laquelle je peux me placer, proposant un contact généralement physique pour montrer et faire sentir la qualité d'un toucher qui peut être direct avec la main ou indirect avec un ballon, ou encore à travers un regard ou une qualité de présence, une attention particulière à être là. Pendant ce temps Arnaud quitte inopinément l'atelier. Je le suis du regard sans rien dire tout en poursuivant ce que je suis en train de faire. Il revient au moment des danses. Je lui dis qu'il peut rester pour observer à condition de ne pas perturber le groupe. Il accepte et demande pour danser lorsqu'il apprend qu'il peut choisir sa musique : un rap qui raconte la violence sociale engendrant celle des addictions, dont le rythme très tenu appelle au combat contre les ennemis.

Avec Sybille je retrouve le contact de la « présence proche à distance » que je n'avais pas retrouvé la veille. Pendant l'échauffement j'ose un contact physique mais partiel : un bout de bras, de jambe, l'accoudoir du fauteuil ou toute partie où je trouve un « accueil ».

A ce contact Sybille soulève une paupière et maintient un regard entrouvert dirigé vers le bas. Je prends ce geste pour une réponse, une façon de confirmer sa présence. Quand arrive le moment de danser, j'affine le contact à partir de son fauteuil d'abord, explorant ses appuis et articulations en coordination avec le mouvement de mon poids dans l'espace. Je cherche la surprise dans la fluidité.

Dans un mouvement circulaire Sybille ouvre les yeux et esquisse un sourire qu'elle referme aussitôt. Cette fraction de seconde semble durer une minute. Pendant la danse le visage de Sybille se crispe et râle. Quelle est la nature de cette expression : signifier sa présence, un inconfort, une envie, un besoin ? J'attends de « recevoir » une confirmation en mettant de la distance avec le fauteuil ainsi que dans le mouvement, adoptant une posture de suspension.

Je me recentre pour mieux « écouter ». La crispation et le rôle persistent, j'arrête la danse prenant soin d'aller au bout du mouvement en cours pour marquer une fin qui ne soit pas une rupture. Puis j'attends un peu dans le silence, à côté de Sybille et de l'animatrice. Un autre rôle survient qui n'est pas tout à fait le même que pendant la danse, et la crispation s'est relâchée. A la fin de la séance je note « contact », « mouvement circulaire » et « interaction ».

Lors des quatre séances suivantes, la « présence proche à distance » reste au même endroit lors des temps de mise en corps et tend à se rapprocher pendant les temps dansés. J'alterne présence et absence physique dans le mouvement dansé, laissant Sybille dans son espace relationnel « repère » avec l'animateur.trice qui l'accompagne. Sybille tient sur toute la durée de la danse dès lors que nous avons trouvé la « bonne » musique. Des esquisses de sourire commencent à apparaître et se répètent. Le sourire arrive en particulier pour marquer un geste engageant plus intensément la relation à la gravité, ou lorsqu'il y a une fluidité dans le jeu des équilibres et déséquilibres de nos trois corps en mouvement. Les sourires sont comme les accents extériorisés d'un mouvement intérieur. Des bribes de forme émergent à partir d'une impulsion extérieure et à travers le tissage d'une relation tripartite qui se déploie en présence du groupe : un mouvement de bras, de tête, de paupière, un sursaut tonico-postural, une expression de visage.

Le dernier soir Sybille présente une danse pour la première fois devant un public plus large que celui de l'atelier. Lors de cette danse son tonus postural est relâché mais ses yeux restent clos et les mouvements sont comme en veille L'ouverture au monde est fragile chez Sybille, à l'image de son extrême sensibilité organique.

Troisième atelier – Première séance La mobilité du regard, un espace de déploiement du geste

Deux mois plus tard en octobre 2018, c'est le séjour d'automne qui est à lieu sur un autre site, celui-ci jouxtant un village vacances adapté qui a été mis en œuvre par l'association et qui est en fonction depuis 2013. Ici l'espace de l'atelier danse est celui d'une salle polyvalente habillée de bois et de lumière, et où les motifs colorés du parquet dessinent les différentes aires de jeu des sports pratiqués.

L'atmosphère des petits séjours est plus décontractée car l'effectif des groupes est plus petit. Un certain esprit de famille imprègne les équipes d'encadrement dont la fidélité de l'engagement dure dans le temps. L'expérience et le vécu sont les « clés de voûte » de la bienveillance opérante des séjours.

A l'accueil du premier matin, l'énergie du groupe est sereine, en contraste avec la mienne qui est plutôt basse. J'opte pour le moindre effort, m'engage moins dans la danse et soutiens principalement par le regard et la parole. Ce matin-là reste marqué, entre autre, par un rapprochement relationnel avec Sybille pendant le temps dansé.

Entre deux tours je demande qui veut danser. J'attends un peu, sonde du regard les danseurs. Ses assis autour de la piste, puis prononce son prénom de manière interrogative. Après une courte pause je m'avance vers elle et lui demande si elle a envie de danser. Sybille ne réagit pas. La direction de son regard est fixée vers le sol. On entend le crissement des frottements de son anneau dans sa bouche.

Tom qui l'accompagne lui reformule la question. Je reste face à elle avec une distance minimale, sans contact physique. Détendue, ancrée, j'attends quelques secondes de sentir un engagement quelconque, une envie. Après un temps de latence, Tom me dit qu'on peut tenter et puis on verra bien. Je m'empresse de trouver une musique, quelque chose qui appelle l'ancrage, les basses qui font vibrer le corps, une longueur d'onde qui englobe en même temps qui réveille et secoue. Je laisse échapper des extraits en cherchant sur mon répertoire pour voir ses réactions. Une fois le morceau calé, je me rapproche d'eux et m'adresse à Tom : « C'est la danse de Sybille, c'est elle l'auteure. Et toi tu la suis. C'est elle qui te guide et t'emmène. Mets ton intention au service de cette posture. Ne cherche pas à bouger pour bouger, sois à l'écoute totale de ton corps, lui il sait ». Tom acquiesce un peu intimidé mais avec l'envie de faire. Il connaît l'atelier.

Pendant l'énoncé de cette consigne Sybille cesse de mâchouiller son anneau et tourne ses yeux sur le côté, en posture d'écoute. J'ai la sensation que pour la première fois nos regards se croisent alors que Sybille me regarde sans me regarder comme si cette action se tenait dans un espace invisible.

Je leur demande de prendre une position de départ sur la piste. Un silence règne dans la salle. Je lance la musique. Tom et Sybille s'engagent dans le mouvement. Celui de Tom n'est pas en phase avec le rythme de la musique et a tendance à la saccade. Le corps de Sybille est comme figé dans une tension posturale qui se superpose à une hypotonie musculaire profonde et exprime un mouvement de fermeture, de repli sur soi. Je décide de m'insérer dans la danse.

Dès lors Sybille ouvre les yeux et pour la première fois tient cette ouverture. Il y a de la mobilité dans son regard, d'une extrême lenteur à peine perceptible. Ce micromouvement ouvre soudain un espace plus vaste autour d'elle. Dans cet interstice mon corps est comme invité à plus d'abandon à la gravité.

Puis mon attention revient sur la musique et sur le mouvement de Tom qui résiste encore à l'appel de la pesanteur mais est plus continu. Je reste en relation avec ces observations tout en laissant faire mon corps.

Soudain Sybille se retrouve dans un mouvement de rotation en « roue libre ». Elle hoche la tête et esquisse un sourire. Cette expression crée une suspension dans le mouvement pour chacun de nous trois et qui nous relie. Cette « liaison » se situe à la fois dans l'espace de la piste et dans l'espace du mouvement : nous ne dansons plus autour de Sybille mais avec elle.

A la fin de la danse le corps de Sybille a changé : un état de relâchement global remplace la mollesse et la tension du début, sa présence est comme éveillée, son centre rayonne et son regard est plus ouvert sur l'horizon.

A la pause-déjeuner Tom me suggère qu'il serait peut-être intéressant d'expérimenter la danse de Sybille avec des chaises. Sur un temps de vie quotidienne il a remarqué qu'elle semble apprécier percuter des objets.

Troisième atelier – Deuxième séance
L'ouverture de la bouche, un espace de résonance

A la séance de l'après-midi le groupe est plus petit, seulement trois danseurs.ses avec un seul animateur, Jonas. Je suis un peu surprise de retrouver Sybille. J'apprends qu'elle a été levée de sa sieste et observe qu'elle est encore endormie. Sa posture est inversée par rapport à celle de ce matin : la tension posturale arque le corps vers l'extérieur. Je demande qu'on ne la sollicite pas et commence l'atelier. Sybille se réveille au moment des danses. Quand arrive son tour, je propose à Jonas d'expérimenter la danse avec deux chaises et un gros ballon de gymnastique. Les indications sont les mêmes que pour Tom : « être au service du mouvement de Sybille. Ne pas réfléchir, laisser faire le corps. Suivre le mouvement de Sybille ». Cette fois je décide de commencer avec eux.

Sybille rit aux éclats lorsque son fauteuil percute la première chaise. Cela crée une complicité et un élan commun dans notre mouvement, celui de Jonas et le mien. Jonas lâche le fauteuil qui vient percuter le ballon que je tiens devant moi. En appui sur Sybille, je me laisse rebondir avec le ballon. Bouche ouverte et tendue vers le ciel Sybille exprime des cris soufflés dans une expression qui semble être de la joie. Quelque chose est en train de se passer et qui nous échappe : nos mouvements et déplacements sont en résonance synchronique, comme si nous avions une discussion dansée Jonas, Sybille et moi et dont l'impulse est donnée par Sybille.

Suite à cette première journée, Sybille participe à toutes les séances du séjour. Il lui arrive d'arriver un peu après le début des séances mais jamais de partir avant la fin. L'intensité de ce qui est partagé en séance est comme intégrée par l'équipe d'encadrement qui s'applique à faire en sorte que Sybille puisse être présente à la danse.

Troisième atelier – Cinquième et septième séances
Le déploiement et la mise en relation des micromouvements dans l'espace et le temps

Le dernier jour neuf danseurs expriment l'envie de présenter leur danse: trois trios, trois duos, deux solos dont un qui invite le public à venir danser, et un autre qui implique l'ensemble du groupe sous la forme d'un chœur. La danse de Sybille est un trio.

Quand vient son tour j'énonce le besoin d'une autre musique, quelque chose qui résonne avec la percussion des chaises. Tom me donne un titre et c'est Jonas qui se prépare à danser avec elle. Je cale le morceau et demande à quelqu'un de lancer la musique. Lorsque je viens la saluer sur la piste elle réagit aussitôt en mobilisant son regard dans ma direction sans pour autant que nos regards se croisent. Je sens une qualité de présence autre où le corps est comme en attente de quelque chose. Jonas se place en appui sur un accoudoir et amorce le mouvement avec la musique. Intuitivement et volontairement je me place à distance, en contre-point répondant aux mouvements de Sybille et de Jonas par un mouvement qui est à la fois opposé et complémentaire. Cette posture clarifie les espaces en présence en même temps qu'elle les mets en lien : la musique, la piste et le mouvement.

Dans cet espace pluriel je peux voir apparaître des lignes, des plans et des volumes à travers le dessin de nos gestes et mouvements. Le bruit des chaises ou du ballon en contact avec le sol, l'air et les corps sonne comme les accents de chacune des dynamiques en jeu.

Le rire de Sybille est déployé sans être débordant et s'exprime en résonance avec les accents sonores, résonance qui s'étend jusque dans les gestes que Jonas et moi déployons dans l'espace. Dans le jeu de ces résonances je sens, en même temps que je vois bouger le corps de Sybille à travers nos mouvements. Nos corps sont comme reliés entre eux par des fils invisibles, dans un jeu de tension et relâchement dont l'intensité et l'impulse sont données par les expressions de Sybille : sourire, rire, souffle, râle, cris. Intérieurement je suis traversée par une joie intense, l'énergie de mes mouvements est à la fois pleine et vide. Le silence de la salle est comme suspendu et cette attention fait contenance. Sybille maintient cette intensité joyeuse après la danse.

Lors de la présentation publique, l'exaltation de Sybille est encore plus expressive et sa présence très présente, comme axée. Nous allons plus loin dans l'amplitude du geste, au point que le fauteuil oscille un moment en « roue libre » sur deux roues créant une suspension du souffle dans le public. Une forme de concentration est tenue du début à la fin de la danse, chez les danseurs comme dans le public. Au moment des applaudissements Sybille garde les yeux grands ouverts, souriante, hochant la tête vers le haut. Là où elle passait presque inaperçue un an auparavant, ce soir la danse de Sybille a marqué les esprits et les corps en présence.

Depuis il s'est écoulé trois séjours sur lesquels nous nous sommes retrouvés pour danser. Aujourd'hui la phase de rencontre n'a plus lieu d'être et celle de l'exploration reprend chaque fois au niveau de la qualité de mouvement de la session précédente, abordant de façon plus ciblée le travail des corps.

L'évolution du déploiement de la forme dans l'espace se perçoit lorsque l'on est dans le mouvement avec elle. Lors du dernier séjour, son visage et ses mains ont immédiatement réagi dans ma direction lorsque je me suis présentée à elle pour la saluer. Nous étions alors hors cadre de l'atelier. C'est la première fois que cela se produit.

2. Observation et analyse

2. 1. Le dispositif, le groupe et l'individu

Dans le cadre de ces ateliers danse le dispositif est toujours le même : un temps d'accueil, un temps de mise en mouvement, un temps d'exploration-crédation individuel sous le regard du groupe. L'ensemble du dispositif s'inspire des pratiques de la Dance 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 individus »³⁷.

Le temps d'accueil permet de poser le cadre pratique de l'atelier : présentation, horaires, jours, intention de l'atelier. Celui-ci n'est pas un atelier de technique pur mais 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.

³⁷ BIGE Romain, *Gestes du Contact Improvisation*, Editions Musée de la danse 2018

Pour le bon déroulé de l'atelier j'insiste sur la régularité de présence des animateurs.trices qui accompagnent les vacanciers.ères, et sur l'envie d'être là et de participer. Pour les vacanciers.ères, j'insiste sur les apports de la régularité. Pour présenter une danse à la fin, il est recommandé de venir au moins deux fois.

Le temps de mise en mouvement peut être un simple temps de relaxation à travers le massage où le contact et le toucher, ou plus « actif » à travers différents exercices mettant au travail le poids et l'ancrage. Chaque action s'adapte aux situations physiques et psychiques des participants avec un impératif : celui de la réciprocité dans le donner/recevoir.

Plusieurs intentions soutiennent l'objet de ces deux temps et sont inter-reliées : se détendre pour se rendre disponible, amener de la conscience dans le corps pour développer la présence, être pleinement là dans ce que l'on fait et créer une première distance entre soi et son corps, enfin, faire groupe.

Aussi ces deux temps s'organisent en fonction de l'espace où se déroule l'atelier, de l'effectif du groupe, de son « humeur » ainsi que de l'équilibre des autonomies physiques et psychiques des participants. Il est question ici de proposer un « éveil du corps » par le contact à travers le regard et/ou le toucher, et que celui-ci soit réciproque entre les partenaires. La réciprocité implique un échange qui soit de même nature entre deux entités. Cette démarche travaille la dynamique du groupe au niveau de ses besoins fondamentaux : inclusion, influence et ouverture³⁸. De plus partant du principe que « le début du travail est dans la rencontre singulière »³⁹, en invitant les corps à se rencontrer à travers l'accordage de leurs différences motrices et cognitives, elle prépare au travail de création.

Le temps d'exploration-crédation commence toujours par la mise en place de l'espace de création, et cette action se fait avec le groupe : un espace central vide prénommé « la piste » bordé par des tapis et coussins où l'on s'assoit, s'allonge quand on ne danse pas. Ici le groupe a un rôle spécifique : celui de regarder simplement, sans attente et sans tension, « le genre de regard que l'on peut avoir devant une rivière ou un feu de cheminée »⁴⁰. Dans cette posture, le groupe fait contenance à deux niveaux : par sa présence silencieuse il soutient la personne en création, par le regard il soutient l'émergence des formes créées. Le fait de nommer les éléments de forme du mouvement avant chaque danse met au travail le décryptage du mouvement, pour ceux qui dansent comme pour ceux qui regardent. Ce décryptage qui est plus ou moins conscient met à l'œuvre un espace de fiction, amenant la concentration vers l'attention et l'intention du geste. Ceux qui sont impressionnés par le dispositif, à force de regarder, finissent par oser faire le pas de venir danser.

Les temps de présentation publique reprennent le même dispositif. Pour que celui-ci reste contenant, je mets le groupe entier en mouvement, danseurs.ses et non danseurs.ses pour ouvrir le temps, avant la présentation des danses. La démarche consiste ici à mettre le public dans une posture active qui fait se rencontrer les corps à travers le mouvement, instituant une dynamique d'écoute par le jeu. Enfin les personnes sont invitées à s'installer au sol et non pas sur des chaises, sauf si nécessaire, pour se rapprocher de son centre. Cette action libère le mental en déplaçant l'écoute au niveau du corps tout entier.

³⁸ Cours Dynamique de groupe

³⁹ KLEIN Jean-Pierre, cours Les phénomènes transférentiels

⁴⁰ BIGE Romain, *Gestes du Contact Improvisation*, Editions Musée de la danse 2018

2.2. Accompagnement et évolution

Pour analyser l'accompagnement de Sybille dans sa relation au mouvement dansé j'ai cherché le cheminement de la forme. J'ai repéré trois phases d'évolution : une phase de rencontre qui permet de situer les points de contact avec le monde intériorisé qui est le sien ; puis une phase d'exploration par le mouvement qui tend à initier un dialogue entre l'espace intérieur et l'espace extérieur des différents corps au travail ; un troisième temps qui tend à affiner l'exploration de cette perméabilité dedans/dehors à travers le déploiement dans l'espace des formes émergentes exprimées.

La modulation d'un état de présence,
un point d'ancrage pour l'extériorisation de la forme

« Le geste est avant tout l'émanation visible d'une genèse corporelle invisible, mais porteuse de toute l'intensité du corps global »⁴¹.

L'espace-temps de la rencontre avec Sybille est comme étiré dans le temps. Le mouvement de cette rencontre chemine selon deux espaces différents : un espace extérieur assez vaste où la rencontre peut se faire dans une distance physique peu habituelle, comme de part et d'autre d'une salle avec de la foule entre les deux ; ainsi qu'un espace intérieur encore plus vaste car au-delà du visible, et qui est très contenu à la fois. A l'image d'un noyau atomique qui concentre toute la masse de l'atome dans un espace infiniment petit et dont le rayonnement des forces appartient à l'infiniment grand.

Selon mon analyse Sybille est d'abord venue vers moi par sa présence que j'ai reçue au-delà de la distance et « de la foule entre ». Puis je suis allée vers elle, par bribes de plus en plus prononcées dans le contact physique ainsi que dans le verbal. C'est lors de notre troisième rencontre que Sybille « se révolte » à travers un rôle. A partir de cet événement, Sybille est revenue vers moi, à travers la présence toujours puis à travers les micromouvements qui arrivaient d'abord en impacte pour aller progressivement vers l'impulse de nos gestes. Dans sa présence, sa posture et ses gestes, dès lors que Sybille a pu participer sur toute la durée de l'atelier, il y a eu « un avant et un après » séance, puis avec le temps « un avant et un après » séjour.

L'accompagnement de cette modulation passe par une écoute perceptive de la présence dans le respect de son espace et de sa temporalité en répondant aux besoins d'absence et de présence à la fois physique et psychique. Cette étape permet de reconnaître les codes d'expression de Sybille dans sa relation au monde.

Les micromouvements,
un point d'appui vers le déploiement de la forme

Les phases d'exploration par le mouvement ont permis d'ouvrir les fenêtres d'expression de micromouvements. Le déploiement de la danse s'élabore à partir de ces micromouvements. Ce déploiement est rendu visible à travers le mouvement des partenaires en présence. C'est dans l'articulation de ce dialogue que se tisse une relation de confiance sur laquelle va pouvoir se construire une danse.

⁴¹ LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse 2004

Pour Sybille le déploiement de la forme dans l'espace est visible au niveau du regard : du soulèvement de la paupière vers l'ouverture du regard, mais aussi au niveau de la bouche : de l'esquisse du sourire vers la gorge déployée. L'intensité de ce déploiement est visible au niveau de la posture du corps : de la « mollesse tendue » vers un relâchement global, ainsi qu'au niveau de l'état de présence : d'une présence discontinue vers une présence soutenue, ainsi qu'au niveau du sonore : du cri soufflé vers le rire.

Pour les partenaires de Sybille, le déploiement de la forme se fait à travers le déploiement du geste dans l'espace, dans le temps et dans l'intensité. L'ouverture et la direction du regard de Sybille créent des perspectives. L'ouverture de la bouche ou le sursaut postural fait jouer l'amplitude du geste. En impacte ou en impulsion, chaque micromouvement dynamise le geste.

Dans cet accompagnement, les surfaces de contact sont le matériau à partir duquel s'élabore une matière que sont les micromouvements. C'est l'émergence de la forme dans le visible. Puis cette matière est mise au travail à travers le corps des danseurs.se partenaires qui la déploient dans l'espace à partir de l'écoute perceptive. C'est l'extension de la forme émergente dans le visible.

« Le visible ne peut me remplir et m'occuper que parce que, moi qui le vois, je ne le vois pas du fond du néant, mais du milieu de lui-même, moi le voyant, je suis aussi visible; ce qui fait le poids, l'épaisseur, la chair de chaque couleur, de chaque son, de chaque texture tactile, du présent et du monde, c'est que celui qui les saisit se sent émerger d'eux par une sorte d'enroulement ou de redoublement, foncièrement homogène à eux, qu'il est le sensible même venant à soi, et qu'en retour le sensible est à ses yeux comme son double ou une extension de sa chair »⁴².

Selon mon analyse et ma perception, je relierais l'évolution de la forme dansée chez Sybille au processus d'expression-crédation-impression. Le principe de ce processus se fonde sur un aller/retour entre les phénomènes d'expression et d'impression, entre ce qui sort de soi et ce que cela imprime en soi, entre ce qui est en amont de l'expression et ce qui est en aval de l'impression. Avec au cœur la potentialité d'advenir en création. « L'expression-crédation-impression est un acte « réfléchi », dans le sens « reflet » de soi, plus que dans celui de « réflexion » de soi (...) En art-thérapie, on projette, on figure, on matérialise, on donne forme dans l'expression à quelque chose venu de soi »⁴³. Dans la situation de Sybille, l'expression est au départ intériorisée, puis elle parvient à s'extérioriser en réaction à l'environnement, par à-coups à temporalité très brève. Petit à petit, au contact de cet environnement les formes se déploient à travers une matérialité extériorisée qui est incarnée par les partenaires de Sybille. Ce mouvement s'est développé conjointement au mouvement de rapprochement des « présences proches à distance ». Et le mouvement de ces mouvements contient des moments de latence.

Ce rapprochement des « présences proches à distance » m'évoque l'action de recentrage qui permet l'ancrage, appui fondamental de la coordination sensori-motrice à partir de laquelle se développent l'autonomie de mouvement et de geste. Celui-ci étant d'autant plus sensiblement nécessaire étant donné l'extrême fragilité organique de Sybille, ainsi que sa situation de mobilité hyper-réduite.

⁴² MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Gallimard 1964, p.153

⁴³ KLEIN Jean-Pierre, *Penser l'art-thérapie*, Puf 2012, p. 122

L'espace dynamique,
un point d'appui pour le développement de l'autonomie créative

« L'espace autrement dit s'ouvre et se creuse. Il cesse d'être le milieu où les choses se situent, il est leur pulsation continue et de leur surgissement même s'ouvre le regard qui s'y précipite »⁴⁴

Dans la situation de Sybille, l'espace de jeu s'est construit à partir des phases d'exploration dans le mouvement. Par l'expérience du mouvement, le corps imprime un vécu et ce vécu crée des relations, avec soi, avec l'autre, et plus largement avec l'environnement. C'est dans la répétition de ces éprouvés que se crée un espace de jeu, un espace où « l'on ne porte plus notre attention sur le corps qui danse dans l'espace mais sur le cheminement de ce mouvement dans l'espace et le temps »⁴⁵.

Cet espace mouvant qui fait advenir des formes gestuelles à partir de l'éprouvé des sensations est un espace de fiction, où les gestes ne sont ni extérieurs au danseur, ni représentatifs de sa personne mais viennent de lui. L'accompagnement de Sybille dans sa relation au mouvement dansé est un triple accompagnement : mon auto-accompagnement dans le tri de ce qui me concerne et ce qui me traverse lorsque je suis en mouvement avec Sybille, l'accompagnement des danseurs partenaires dans leur mouvement et leur relation au mouvement, celui de Sybille dans sa relation au mouvement et au monde.

Cet accompagnement « en mouvement » permet d'affiner la conscience du corps en relation avec l'espace. C'est dans cette dynamique que Sybille peut développer son autonomie créative. Dès lors que la production de ses micromouvements génère l'impulse ou l'impact de nos gestes alors nous ne dansons plus autour mais avec Sybille.

Et cette dynamique est soutenue par la présence d'un regard extérieur : celui du groupe pendant les séances, et celui du public lors des présentations.

3. Postures d'accompagnement

La présence à,
une posture d'écoute

Le rapport au monde de Sybille est fragilisé du fait de sa situation de dépendance extrême.

La présence à est une posture d'écoute qui s'accorde avec celle de la « bonne distance », la « bonne distance » étant « celle qui s'adapte aux besoins d'absence et de présence de la personne »⁴⁶. C'est le terreau de la confiance. Sans cela Sybille s'efface totalement dans un repli sur soi qui fait qu'on peut facilement l'oublier dans un groupe.

Cette présence à l'autre passe par une présence à soi exigeant une attention portée à la conscience corporelle dans « une ouverture, depuis sa verticalité, à l'avant de soi » et qui est précédée par un état de vigilance ou « une sorte de d'absence à soi-même dans une vacuité ouverte »⁴⁷.

⁴⁴ KAUFMANN Pierre, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Paris, Vrin 1967

⁴⁵ ESTRABEAU Nicole, atelier expérimental « Dansêtre », dispositif « D'un corps à l'autre, du corps à l'autre »

⁴⁶ Cours Fonction psychique de l'image

⁴⁷ KLEIN Jean-Pierre, Précautions d'accompagnement : la présence à

L'état de présence de Sybille est singulier dans la mesure où Sybille ne fait pas que vivre ou survivre, mais au-delà d'un immobilisé apparent et sans parole, cette jeune femme est, au sens de *stare* qui signifie « se tenir debout, se tenir »⁴⁸.

Cet état de présence singulier fait écho chez moi à la « créativité » winnicottienne ou la « pulsion de vie » freudienne qui, chez Sybille est très intériorisée. Plus que celle d'un nouveau-né. La qualité de présence de Sybille ramène à l'essence même de ce que Winnicott a nommé « le vrai self » et qu'il définit comme étant « un mode créatif de perception donnant à l'individu le sentiment que la vie vaut la peine d'être vécue ; à l'opposé duquel s'exprime un mode perceptif complaisant et soumis envers la réalité extérieure : le monde et tous ses éléments sont alors reconnus mais seulement comme étant ce à quoi il faut s'ajuster et s'adapter »⁴⁹.

L'analyse du mouvement selon une approche expérimentale,
une posture de praticien-chercheur

« Quand nous effectuons un mouvement, il est très important que notre attention (ce qui nous stimule) et notre intention (ce que nous voulons faire de cette stimulation) s'alignent avec le mouvement que nous sommes en train de faire. C'est une clef »⁵⁰.

L'analyse du mouvement de Sybille se situe d'abord au niveau global, dans l'observation du tonus postural, avant d'aller dans le détail du geste qui s'exprime sous la forme de micromouvement.

Chez Sybille, c'est la fonction posturale ou « fonction tonique » du corps qui est prédominante. C'est à partir d'elle que je peux lire les « états de corps en jeu »⁵¹. Puis vient le geste qui s'exprime dans le micromouvement. « La gestuelle est intimement liée à une manière d'être au monde, et cette manière d'être au monde engendre une qualité de mouvement spécifique »⁵². C'est à partir l'observation de cette gestuelle que je trouve une qualité de mouvement qui soit en résonance avec celle de Sybille. C'est à travers l'expérience de l'éprouvé du corps dans cette qualité de mouvement que j'affine ma « lecture compréhensive » du mouvement intérieur de Sybille. Entre observation et ressenti, je mets au travail la coordination de l'attention avec l'intention dans le geste que je produis au contact de Sybille.

D'autre part, chez Sybille le fauteuil fait partie de son corps, il est une enveloppe à la fois protectrice et motrice. Pour repérer comment se meut le corps de Sybille, et plus spécifiquement dans les zones de mobilité extrême tête-thorax-bassin, qui dans sa situation sont à la fois peu visibles et sollicitées différemment que chez une personne mobile, je fais jouer les « équilibres du tonus postural en place » afin de « dé-cristalliser les habitudes »⁵³.

Pour cela je travaille la sensation du poids et le rapport à la gravité à partir des mouvements circulaires d'une part, et de la résistance avec les surfaces de contact d'autre part.

⁴⁸ Dictionnaire de l'Académie française, édition 2019

⁴⁹ WOODS WINNICOTT Donald, *Jeu et réalité*, « La créativité et ses origines », Gallimard, 1975, p. 91

⁵⁰ BAINBRIDGE-COHEN Bonnie, *Sentir, Ressentir et Agir, l'anatomie expérimentale du Body-Mind Centering*, Bruxelles, Contredanse 2002, p. 241

⁵¹ GODARD Hubert, *C'est le mouvement qui donne corps au geste*, Marsyas, juin 1994, p. 72

⁵² DOBBELS D. et RABANT C., entretien avec Hubert Godard, *Le geste manquant*, Io, 1994

⁵³ SCHULMANN Nathalie, atelier expérimentiel « Corps, Mouvement, Danse »

Les mouvements circulaires font bouger les cristaux de l'oreille interne qui sont en relation avec la perception de l'équilibre. Sachant que l'apprentissage de l'équilibre passe par l'accueil de la chute, je vais chercher le jeu des équilibres et déséquilibres de mon corps avec le fauteuil de Sybille, puis celui du fauteuil de Sybille avec l'espace (sol et air).

En cherchant des appuis sur le fauteuil et dans l'extension du geste, j'explore le mouvement des résistances en jeu en même temps que je les fais sentir au corps de Sybille.

Pour les danseurs.ses partenaires cette expérience les invite à dépasser leurs réflexes d'appréhensions du fauteuil qui est assez impressionnant, leurs réflexes de sécurité, la leur et celle de Sybille, et à en jouer. Et dans ce jeu, à rencontrer Sybille autrement.

Entrer dans le mouvement en allant chercher la résistance met au travail l'apprentissage du donner/recevoir, de son poids ainsi que du poids de l'autre.

Globalement le travail sur le rapport à la pesanteur favorise le recentrage car il agit sur les muscles profonds, ceux qui soutiennent l'axe de la verticalité. Eprouver la résistance pour façonner l'ancrage afin de libérer le geste.

Enfin, une constante intérieure qui ne me quitte pas : être au service de la personne dans le respect de son intégrité globale. Dans le cadre d'un atelier artistique « adapté » elle passe selon moi par une attention particulière donnée à la notion de réciprocité, à l'équilibre du donner/recevoir. Par exemple proposer à une personne qui ne parle pas et/ou qui ne bouge pas de « rendre la pareille » à son partenaire à travers le contact de son regard ou d'un état de présence est une posture qui initie une autre forme de relation entre les personnes dépendantes et les personnes dites « mobiles ».

Mettre de l'intention dans l'attention, et inversement mettre de l'attention dans l'intention est un premier pas vers « être acteur » pour des personnes qui sont « prises en charge » dans leur quotidien.

IV. Conclusion

Ainsi comment, lorsque je danse avec les personnes que j'accompagne, cette danse que je fais mienne reste la leur ? Comment le miroir que je lui propose n'entrave pas leur autonomie créative ? Qu'est-ce qui garantit que ce reflet soit un levier pour la personne et non un anéantissement ?

« Un miroir de qualité est celui qui peut refléter la multiplicité des possibles »⁵⁴.

Un miroir ça s'entretient.

C'est d'abord une empathie. « L'empathie désigne au niveau phénoménologique un sentiment de partage et de compréhension affective qui témoignent des mécanismes intersubjectifs singulièrement développés chez l'homme. Cette capacité repose sur des systèmes neuro-cognitifs dissociables qui sous-tendent les principales composantes que sont : la capacité de ressentir les émotions et les sentiments exprimés par nous-mêmes et par les autres ; la flexibilité mentale pour adopter intentionnellement la perspective subjective d'autrui en inhibant partiellement notre propre perspective, dont la mise en route est le mode par défaut de notre pensée et la régulation des émotions »⁵⁵.

Sans quoi nous restons dans le reflet de l'expérience de l'autre.

Ce qui sous-tend mes capacités d'attention et d'intentionnalité réside dans la capacité de mon auto-accompagnement. Et ce qui sous-tend ma posture d'auto-accompagnement est mon expérience artistique, somatique et énergétique du corps. Une expérience multidimensionnelle qui met en relation le corps physique (somatique), le corps émotionnel (psychique) et le corps spirituel (poétique) avec celui de la Nature. Cette capacité d'auto-accompagnement se fonde sur une forme d'honnêteté totale avec soi-même et ses multiples.

D'autre part, si le miroir est une empathie en soi, c'est parce qu'il s'attache à rencontrer l'autre à travers la forme de son mouvement qu'il respecte l'autonomie créative de la personne. C'est au niveau de l'évolution de la forme que ce miroir empathique est opérant. En me concentrant sur l'évolution de la forme je reste au contact de la matière et des lois qui la régissent.

« La forme est gardienne du mystère dans la mesure où elle permet de l'exprimer sans le révéler »⁵⁶.

Dans cette posture ce sont les potentialités de cette matière que je donne à voir et non la mise en forme de la matière. Ainsi ce miroir empathique au service de la forme permet de soutenir la relation de la personne accompagnée avec sa création.

Enfin, le fait de refléter la forme d'un geste en se faisant l'écho ou la résonance de ce geste à travers un autre geste, aide la personne à trouver du sens dans sa forme.

« La danse travaille à une multitude de corps dont chacun contient une partition secrète »⁵⁷.

⁵⁴ ESTRABEAU Nicole, cours sur l'Empathie

⁵⁵ DECETY Jean, *Une anatomie de l'empathie*, Psychologie et Neuropsychiatrie Cognitive, v.III, n.11, 2005

⁵⁶ NAHOUM Ruth, cours Accompagnement de la mise en forme

⁵⁷ LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse 2004

« Une des preuves de l'existence de cette beauté virtuelle se trouve dans la création artistique même. Dans celle-ci la recherche de la beauté de la force et du style – même si cette beauté, nécessaire, n'est jamais suffisante – est la marque qui distingue une œuvre d'art des autres productions humaines à but utilitaire. L'art authentique est en soi une conquête de l'esprit ; il élève l'homme à la dignité du Créateur, fait jaillir des ténèbres du destin un éclair d'émotion et de jouissance mémorable, une lueur de passion et de compassion partageable »⁵⁸

⁵⁹ CHENG François, *Cinq médiations sur la beauté*, Albin Michel 2017

Annexe I – Bibliographie

- BAINBRIDGE-COHEN Bonnie, *Sentir, Ressentir et Agir, l'anatomie expérimentale du Body-Mind Centering*, Bruxelles, Contredanse 2002
- BIGE Romain, *Gestes du Contact Improvisation*, Editions Musée de la danse 2018
- BION Wilfred R., *Aux sources de l'expérience*, Editions PUF 2003
- BITBOL Michel, *Physique et philosophie de l'esprit*, Flammarion 2000
- BROOK Peter, *L'espace vide, Ecrits sur le théâtre*, Editions du Seuil 1977
- CHENG François, *Cinq médiations sur la beauté*, Albin Michel 2017
- DAMASIO Antonio, *L'Autre moi-même. La construction du cerveau conscient*, O.Jacob 2010
- DECETY Jean et JACKSON Philip L., *The functional architecture of human empathy*, Behavioral and cognitive neuroscience review, SAGE Publication 2004
- DECETY Jean, *Une anatomie de l'empathie*, Psychologie et Neuropsychiatrie Cognitive, v.III, n.11, 2005
- DOBBELS D. et RABANT C., entretien avec Hubert Godard, *Le geste manquant*, Io, 1994
- FRANCK Ruella, *Le corps comme conscience*, L'Exprimerie 2005
- GODARD Hubert, *C'est le mouvement qui donne corps au geste*, Marsyas, juin 1994
- KAUFMANN Pierre, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Paris, Vrin 1967
- KLEIN Jean-Pierre, *Penser l'art-thérapie*, Puf 2012
- LAPLANTINE François, *Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale*, Paris, Téraède 2005
- LAO Tseu , *Tao Te King, le livre de la Voie et de la Vertu*, Traduction Claude Larre, édition Desclée de Brouwer 1994
- LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse 2004
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Gallimard 1964
- WOODS WINNICOTT Donald, *Jeu et réalité*, « La créativité et ses origines », Gallimard, 1975, p. 91
- ZHU Miansheng, *L'Homme authentique cultive l'Harmonie*, Editions You Feng 2016

Annexe II – Lieux de stages et publics accompagnés

Association l'Usine à Danses, Crépy-en-Valois (60)
Atelier danse théâtre avec l'Institut Médico-Educatif Decroly
Enfants en situation de handicap mental avec ou sans troubles associés
6 mois

Compagnie Arti Zanat, Paris 18^{ème}
Atelier théâtre avec la CIMADE (Comité Inter-Mouvements Auprès des Evacués)
Adultes en situation d'asile
8 mois

Association Macao Ecriture(S), Paris 13^{ème}
Atelier danse théâtre dans le dispositif « Ecritures plurielles »
Enfants migrants (9-13 ans)
4 mois

Association Revivre, Paris 20^{ème}
Atelier danse théâtre dans le dispositif « Accompagnement Formation Réfugiées Isolées »
Femmes réfugiées syriennes
3 mois

Annexe III – Coursus de formation

Liste des ateliers artistiques expérientiels :

Du corps matière au corps poétique – Alvaro Morell
Corps, mouvement, danse – Nathalie Schulmann
Mandala conte – Annie Languille
Objets et théâtre d'objets – Juliette Moreau Trouillard
Architecture de la fiction – Isabelle Ferré
Accompagner les figures dramatiques – Richard Grolleau
Dansêtre – Nicole Estrabeau