

Comment se transforme la danse ?

Que dit-elle selon l'âge,
l'individu qui la transmet,
selon le corps qui la révèle ?

15 octobre 2004

Centre Culturel Aragon,
Petit Théâtre, Oyonnax

Résonance Contemporaine

Pôle Ressource Culture & Handicap

14 rue des Casernes F-01000 BOURG-EN-BRESSE

☎ 04 74 45 23 04 ☎ 04 74 23 44 71

✉ resonance.contemporaine@wanadoo.fr

🌐 www.resonancecontemporaine.org

Éditeur	Résonance Contemporaine
Directeur de la publication	Alain GOUDARD
Rédaction et mise en forme	Nathalie RÉBILLON
Participation à la réalisation	Marie-Jo SAURY
Impression	Résonance Contemporaine
Tirage	150 exemplaires
Date	Juillet 2005
Prix	4 €

 **Résonance Contemporaine**
Pôle Ressource Culture & Handicap
14 rue des Casernes F-01000 BOURG-EN-BRESSE
☎ 04 74 45 23 04 ☎ 04 74 23 44 71
✉ resonance.contemporaine@wanadoo.fr
🌐 www.resonancecontemporaine.org

Sommaire

4	Les journées Culture et Handicap
6	Introduction
8	I - Danser avec un handicap. L'émergence de valeurs altruistes dans la création chorégraphique par Muriel GUIGOU, Sociologue
13	<i>Extraits des débats</i>
18	II - Le déclenchement corporel par la pratique de la danse 1 - L'atelier danse de la M.A.S. Le Villa Joie à Saint-Just (01) Carole DOUSSOT, Danseuse amateur et résidente de la M.A.S. Le Villa Joie Bernard BIENVENU, Danseur amateur et résident de la M.A.S. Le Villa Joie Émilie BORG, Artiste chorégraphique, Compagnie Passaros (01) Jean-Paul GODEAU, Aide médico-psychologique à la M.A.S. Le Villa Joie
22	2 - L'atelier de jeu aérien au C.A.T. de la Croix-Rouge à Recoubeau (26) Pauline AMATO, Danseuse-musicienne amateur et résidente au C.A.T. de la Croix-Rouge de Recoubeau (26) Véronique GOUGAT, Artiste de cirque en aérien, Compagnie Ascendances, Recoubeau (26) Claudine PELISSIER, Éducatrice Spécialisée, C.A.T. de la Croix-Rouge de Recoubeau (26)
24	<i>Extraits des débats</i>
32	III - Tables rondes Table ronde n°1 : Comment naît le geste chorégraphique ? Diana TIDSWELL, Chorégraphe, Cie Diana Tidswell, Ste Euphémie (01) Max BARBONI, Photographe, Lyon (69)
38	Table ronde n°2 : La danse peut-elle naître autrement ? Par le mouvement du non-danseur ? Émilie BORG, Artiste chorégraphique, Cie Passaros, Bourg-en-Bresse (01) Véronique GOUGAT, Artiste de cirque en aérien, Compagnie Ascendances, Recoubeau (26) Carole DOUSSOT, Danseuse amateur et résidente de la M.A.S. Le Villa Joie, St Just (01)
41	IV - Le rapport à l'autre dans la création chorégraphique par Adam BENJAMIN, Chorégraphe, Londres (Royaume-Uni)
44	V - Comment la danse associe-t-elle les corps différents ? Comment, à partir de là, se fait la construction chorégraphique ? Plus largement, quelle place est donnée à la différence dans notre société ? 1 - Pierre DELOCHE, Chorégraphe, Cie Pierre Deloche, Lyon (69) 2 - Marc BERTHON, Chorégraphe, et Sylvie RAPHOZ, Présidente, Danse-Habile, Genève (Suisse) 3 - Hélène LECHENARD, Chargée d'animation culturelle, C.M.R.P. Les Beaumes, Valence (26)
49	Annexes : Les suites de la journée Culture et Handicap autour de la danse
50	1 - Compte-rendu de la réunion du groupe de réflexion autour de la danse Mardi 14 décembre 2004
54	2 - Projet d'étude et d'intervention "Danse et handicap", par Muriel Guigou
55	Contacts
56	Bibliographie

Les journées Culture & Handicap

C'est l'un des axes importants du Pôle Ressource Culture & Handicap de Résonance Contemporaine, que de contribuer à la fois à la réflexion et à la recherche du sens dans les démarches mises en œuvre pour nourrir l'expérimentation, comme il est essentiel de construire une réflexion à partir de champ d'expérimentation, de recherche et d'innovation. Il y a là une complémentarité indispensable. Cette réflexion doit également servir de base pour éclairer les choix et les décisions qui peuvent être prises en la matière.

Ces journées, organisées autour de thématiques pratiques précises, permettent aux participants à la fois d'être dans du concret, d'aborder certaines manières de faire, une pratique artistique, et d'effectuer à partir de cette pratique un temps d'analyse, d'évaluations et de réflexion.

Il est important de souligner que l'accès à ces journées est gratuit, ceci afin de permettre au plus grand nombre d'assister et de participer à de tels rendez-vous : professionnels de la santé, de la culture, associations de personnes handicapées, familles, personnes en situation de handicap, spécialistes de ce domaine et toutes personnes intéressées par ces questions. C'est grâce au soutien financier du Conseil Général de l'Ain, de la Direction Régionale des Affaires Culturelles et du Conseil Régional Rhône-Alpes, que nous pouvons mettre en œuvre ce principe.

En ce qui concerne le Pôle Ressource Culture et handicap, Résonance Contemporaine fait le constat suivant : d'une manière globale, toute initiative concourant à densifier le maillage entre les différents acteurs impliqués dans le dispositif culture et handicap nous paraît mériter une grande attention.

Il est important d'accentuer le maillage qui commence à se construire en choisissant d'irriguer le département à travers ces journées Culture et Handicap, en les organisant dans des régions différentes de ce territoire, en recherchant la collaboration soit des municipalités, des équipements culturels, des établissements de santé, soit des associations de personnes handicapées, et en prenant appui sur cette collaboration. Cette préoccupation territoriale va permettre sans doute de renforcer les partenariats locaux à partir d'une mutualisation des atouts de chacun et donner ainsi, un sens, une force, une cohérence, une dynamique importante, au dispositif Culture et Handicap.

Une journée consacrée à la danse

Que dit la danse selon l'âge, l'individu qui la transmet, selon le corps qui la révèle ?

Adam BENJAMIN, Chorégraphe, fondateur de la Cie Anglaise Candoco, souligne :

“Nous devons comme toute compagnie, explorer, et maximiser les interactions potentielles des danseurs, valides ou non, avec ou sans chaise roulante.

Étant donné ces limites, quelles sont nos forces ? Comment pouvons-nous faire ? Comment pouvons-nous nous réunir ? Donner de vraies opportunités de formation pour les encourager à développer leurs capacités. Se contenter de peu freine l'implication des handicapés dans le domaine artistique.”

Jean-Luc NANCY, philosophe évoque également le corps, le mouvement et pose des indices sur le corps, afin de guider vers son essence ou vers sa vérité, notamment dans son ouvrage *“58 indices sur le corps”* :

«Les corps se croisent, se frôlent, se pressent, s'enlacent ou se heurtent : autant de signes d'avertissements qu'aucun sens défini ne peut saturer. Les corps font du sens outre-sens. Ils sont outrance de sens... Le corps ne cesse de bouger. Le corps est le bougé de l'âme.”

Diverses initiatives se développent aujourd'hui dans le domaine de la danse, en direction des personnes en situation de handicap. Il nous semblait important de poser un regard sur les expériences menées, les actions engagées et de s'interroger sur les modalités de développement et de pérennisation de ces démarches. Cette journée et ces actes sont les traces de ces réflexions et les premières pierres d'un travail de recherche dans ce domaine.

Alain Goudard
Directeur Artistique

Introduction

Alain GOUDARD - Nous sommes à Oyonnax, une cité dynamique, qui se développe et s'intéresse aussi à la danse. Nous accueillons ce matin M. Bugolo, Maire Adjoint Chargé de la Culture, qui nous a fait la gentillesse d'être là et qui a contribué à cet accueil. Je vous laisse dire quelques mots.

René BUGOLO - Bonjour à tous. Je suis très flatté d'être avec vous ce matin avec M. Goudard. Pour nous ici, c'est une chance.
J'ai vu le spectacle qui a eu lieu lors de la Semaine de la danse¹, et j'ai échangé quelques mots avec des personnes handicapées. J'ai vu dans leurs yeux ce qu'ils n'arrivaient pas à dire. La plupart des personnes qui étaient au spectacle nous en parlent encore. Donc, il y a vraiment eu des retours très importants. Je vais vous citer un petit exemple : pas plus tard que cette semaine, j'étais dans la salle d'attente d'un médecin et il y avait un handicapé du Villa Joie² et c'est quelqu'un qui a besoin d'être sécurisé en permanence. J'ai eu l'impression très nette que les personnes autour de moi étaient un petit peu dérangées. Je n'aime pas du tout ce regard, je crois que ça importait beaucoup. Donc, cette journée pour vous, je sais que c'est une journée d'information, de réflexion aussi et j'étais vraiment très heureux que ça se passe ici. Je vous remercie et vous félicite pour tout ce que vous faites parce que c'est très important. Merci à tous.

Alain GOUDARD - Merci. Toutes ces actions ne peuvent se dérouler sans des partenariats, sans des volontés communes. Il y a à mes côtés Juliette Rouillon-Durup, Directrice de l'ADDIM³ de l'Ain qui, dans le cadre de ses missions, a aussi en charge la danse et le développement des disciplines artistiques sur le territoire du département de l'Ain. Le choix de la ville d'Oyonnax a reposé également sur le fait que l'ADDIM de l'Ain a organisé en mai dernier une Semaine de la danse, avec la présence d'un spectacle associant des danseurs valides et en situation de handicap. Juliette Rouillon-Durup va vous dire quelques mots sur cette manifestation et sur l'ouverture manifestée vis-à-vis des personnes handicapées.

Juliette ROUILLON-DURUP - Merci. L'ADDIM est très heureuse d'être associée à cette journée et à la démarche de Résonance Contemporaine. La question se pose insidieusement du regard de l'autre - regard du public des spectacles, sur le spectacle qui fait agir sur scène des personnes plus ou moins handicapées, ou plus ou moins lourdement et visiblement handicapées. Ce regard du public, au sujet duquel on craint un défaut d'innocence et de pureté qui serait offensant pour les personnes en représentation, est tout autre lorsque l'on considère une situation inverse, ou tout au moins une situation où, si des personnes dites valides et dites handicapées sont ensemble sur scène, d'autres de la même manière sont présentes dans la salle, du côté du regard.
Le regard ultime étant celui d'une personne handicapée sur son propre spectacle, au sujet duquel de ce point de vue au moins il n'y a rien à redire.

Ce spectacle qui mêle et remue des sentiments confus dans le cœur du public est soumis alors à la question de sa légitimité artistique en tant que spectacle. Mais à nouveau, à qui pose-t-on la question ? Pourquoi une partie du public aurait plus droit de répondre qu'une autre ?

Ici, lors de cette table ronde, la question a été posée à une actrice en fauteuil du spectacle "ouvrez la porte - échappées" :
"- quel regard portez-vous sur votre spectacle ? "

¹ Événement organisé par l'ADDIM de l'Ain à Oyonnax, en mai 2004.

² Maison d'Accueil Spécialisée Le Villa Joie, située à Saint-Just, dans l'Ain.

³ Association Départementale pour la danse et l'initiative Musicale.

La réponse a été la dernière prévue, réponse simple sans détours que n'importe quel artiste amateur ou professionnel aurait pu faire : "Grâce à la vidéo, je vois les points forts et faibles du spectacle, là où on peut l'améliorer, là où il faut retravailler, car l'émotion n'est pas la même lorsque l'on joue et lorsque l'on repasse le spectacle avec recul."

Ainsi par cette réponse, la légitimité a été - au moins pour le questionneur - confortée, et a permis de ressentir le nécessaire déplacement du centre du regard, de soi, à chacun, quel que soit l'état de privation ou non de la maîtrise mentale ou physique des capacités humaines dont ce "chacun" peut être affecté.

Alain GOUDARD - Cette journée sur la danse s'inscrit en synergie et en collaboration avec la Compagnie Passaros, et Emilie Borgo qui initie un événement, un festival "l'Irrégulier", qui permet à un large public de découvrir des réalisations chorégraphiques qui mêlent des personnes en situation de handicap et des danseurs valides. Je suis très heureux de cette collaboration et des articulations que nous avons pu mettre en place avec la Cie Passaros.

Émilie BORG - Le temps fort "l'Irrégulier", qui se déroule en ce moment, part de deux constats assez forts. Le premier est un désir d'offrir des espaces de diffusion à la danse et à la danse contemporaine de façon générale, et le second est un travail dans le cadre de culture et handicap qui est mené depuis plusieurs années et qui trouve aussi des échos et se fabrique petit à petit avec différentes rencontres, qui a aussi un lien avec la dynamique que vous avez eue ici. Avec ces deux axes, nous avons souhaité faire un temps fort autour de la diffusion de la danse et de la pratique chorégraphique car c'est indissociable de pouvoir éveiller le regard autour de cette thématique et de mener des temps de réflexion. C'est comme ça qu'est né "l'Irrégulier", sur cette thématique spécifique cette année. Il y en aura probablement d'autres sur d'autres thématiques, pas exclusivement de cet ordre-là, mais construits avant tout sur des démarches artistiques.

Alain GOUDARD - Résonance Contemporaine, Pôle Ressource Culture et Handicap, a mis dans ses priorités l'organisation de ce type de journée de réflexion, d'échanges et de débats, afin de créer des espaces de paroles entre acteurs, professionnels de la culture et du secteur médico-social, associations de personnes en situation de handicap, familles et personnes en situation de handicap. C'est la troisième journée de ce type que nous organisons, et nous avons choisi la danse comme thématique principale.

Il se développe des initiatives fortes et importantes, un peu partout en France et à l'étranger, en direction des personnes en situation de handicap à travers la danse, le corps, le mouvement, le geste. Il nous semblait important de consacrer une journée à cette thématique, approcher les manières de faire, les objectifs, les chemins artistiques poursuivis, la pédagogie mise en œuvre. De plus cette préoccupation du corps, du mouvement, du geste, est transversale avec d'autres disciplines artistiques : le théâtre, la musique etc.... Comment se transforme la danse ? Que dit-elle selon l'âge, l'individu qui la transmet, selon le corps qui la révèle ?

J'ai le plaisir d'accueillir, en ce début de matinée, Muriel Guigou, qui pratique la danse contemporaine depuis vingt ans, Docteur en Sociologie, chargée d'études au centre Régional d'Études et de Sondages, auteur d'un ouvrage : "La nouvelle danse française, création et organisation du pouvoir dans les centres chorégraphiques nationaux".

I - Danser avec un handicap. L'émergence de valeurs altruistes dans la création chorégraphique⁴

par Muriel GUIGOU, Sociologue⁵

Depuis plusieurs années, des ateliers destinés aux personnes déficientes se sont créés en danse contemporaine. L'objectif est de permettre à ces personnes d'acquérir une nouvelle mobilité, de développer des capacités de perception, de conscience et d'éveil à l'autre. La multiplication de ces ateliers a débouché sur la création de chorégraphies destinées à être montrées au public.

Plusieurs questions se posent à propos de ces créations : Quelles représentations de la déficience mettent-elles en scène ? Quel type d'interaction présentent-elles ? Et plus largement, quelle place est donnée à la différence dans notre société ? Pour tenter de répondre à ces questions, je présenterai deux expériences très différentes : un duo créé par une chorégraphe et une personne autiste et des performances faites par un danseur et une personne en fauteuil roulant.

Dans les deux cas, l'intention première de ce travail n'est pas thérapeutique mais artistique. Pour cet exposé, je concentrerai mon attention sur les représentations de la déficience, premièrement celles des acteurs lors du processus de création, ensuite celles qui transparaissent dans les chorégraphies.

I Mathilde Monnier/ Marie-France Canaguier

1 - Naissance du projet

Mathilde Monnier est aujourd'hui directrice du CCN de Montpellier. Au cours de ses études en psychologie, elle a travaillé avec des autistes. Elle a poursuivi ce travail dans le cadre du CCN : en créant en 1994, un atelier sur le mouvement pour des autistes à l'hôpital psychiatrique de la Colombière à Montpellier. Au cours des trois premières années d'ateliers hebdomadaires, toute une équipe de psychiatres et danseurs est mobilisée sur cette expérience. C'est au cours de ces trois ans que Mathilde Monnier a rencontré Marie-France Canaguier, une jeune femme souffrant d'autisme infantile précoce qui, dès le début des ateliers, a fasciné et intrigué la chorégraphe. Mathilde Monnier décide d'engager un travail plus approfondi avec Marie-France dans le but d'une création chorégraphique.

2 - Le travail de création

Dès le début du travail, la chorégraphe dit : *"Je cherche à repérer ce qui me semble être de l'entre-deux... Je suis si proche et si loin de Marie-France"*. Elle se rend compte qu'elle ne peut pas concevoir de mouvements à l'avance, il lui faut juste "être là". Dans le même temps, comme il s'agit d'un projet artistique, la chorégraphe a le désir de mener le travail dans un certain sens. Cependant, elle n'essaie pas d'imposer son désir, elle s'adapte à Marie-France. Elle dit : *"elle fait bien ce qu'elle veut, parfois elle arrive à ouvrir une porte dans laquelle je peux enfin m'engouffrer, j'ai travaillé comme cela, à partir du moindre geste, à saisir l'opportunité d'un signe, d'un souffle, d'un espace pour initier un autre geste"*. La chorégraphe accepte que Marie-France refuse certaines propositions. Un psychiatre explique que si Mathilde Monnier n'avait pas la capacité d'accepter le refus de Marie-France, de le dédramatiser, la tension et l'émotion monteraient très vite, ce qui déstabiliserait Marie-France et la replongerait dans ses stéréotypes. Mathilde Monnier arrive à ne pas laisser l'émotion prendre le dessus. C'est cela qui lui permet de partager une relation avec Marie-France.

⁴ Une partie de ce texte a initialement été publiée dans : A. Blanc, H.-J. Stiker éd., *Le handicap en images. Les représentations de la déficience dans les œuvres d'art*, Ramonville, Éditions Éres, 2003, sous le titre "Danse et déficience, le rapport à l'autre dans la création chorégraphique".

⁵ Centre de Sociologie des Représentations et des Pratiques Culturelles Grenoble
m.guigou@wanadoo.fr

“Les deux performeurs ne considèrent pas leur danse comme une forme particulière de travail rééducatif ou thérapeutique, mais comme un processus créatif.”

Cette expérience apporte beaucoup à la chorégraphe sur le plan humain et artistique. C'est pour elle une expérience forte qui lui permet d'approfondir sa recherche sur le mouvement essentiel, loin des habitudes de la danse contemporaine. Finalement, les deux protagonistes se trouvent confrontées chacune à la même situation, elles doivent toutes les deux sortir de leurs habitudes gestuelles : Marie-France de ses stéréotypes, Mathilde, de manière plus volontaire, de ses habitudes en danse.

3 - Quelle représentation de l'autisme dans la création finale ?

Cette création chorégraphique montre la possibilité de créer une relation intime et durable avec une personne qui ne parle pas et qui est renfermée sur elle-même, ceci grâce à un travail sur le mouvement et sur le contact. Elle met en scène une personne dite incapable de communiquer, qui danse hors de l'hôpital et qui justement partage une relation intime avec une danseuse, la reconnaît, lui sourit. Cette représentation de l'autisme transfigure l'image de la personne déficiente enfermée dans son propre monde et dans un lieu de soin. Ce duo met en scène une grande “écoute” entre les deux partenaires et en même temps leur autonomie respective. La vision de cette pièce dédramatise le handicap en montrant la possibilité d'une communication. Le film « Bruit-Blanc » montre cela : la complicité entre deux êtres qui, malgré l'absence de mots, rendent lisible et visible leur échange.

II Bruce Curtis/Alan Ptashek

1- Naissance du projet

Dans les années 1960, Bruce Curtis devient tétraplégique à la suite d'un accident de voiture. Amateur de danse, il continue à la pratiquer en fauteuil roulant. Il découvre le Contact-Improvisation, forme de danse qui lui apparaît comme une découverte importante pour les handicapés. En effet, se basant sur l'utilisation de la pesanteur pour créer le mouvement, elle se rapproche de la manière dont la personne en fauteuil roulant utilise en permanence la gravité pour bouger lorsque ses muscles sont impuissants. En 1986, Bruce Curtis rencontre le performeur Alan Ptashek qui travaille le Contact-Improvisation depuis 1974. Ce dernier est tout de suite intéressé pour partager l'expérience de la danse avec Bruce Curtis. Il se met à réfléchir aux interactions qu'il va pouvoir développer avec une personne qui a passé plus de la moitié de sa vie dans un fauteuil roulant. Il sait que, pour lui comme pour la plupart des personnes valides, il existe tout un ensemble de préjugés et de comportements qui souvent limite et brouille la relation avec les invalides. Il sait aussi que l'inconfort et la maladresse vis-à-vis des infirmes provoquent parfois des comportements d'évitement ou de protection exagérée dans lesquels il ne veut pas tomber.

Alan Ptashek est intéressé par les possibilités offertes pour développer avec Bruce un vocabulaire corporel défiant et repoussant les idées préconçues à l'égard des limites motrices des personnes atteintes à la colonne vertébrale.

Les deux performeurs ne considèrent pas leur danse comme une forme particulière de travail rééducatif ou thérapeutique, mais comme un processus créatif.

2- Le travail de création

Bruce Curtis et Alan Ptashek utilisent les outils du Contact-Improvisation pour leur travail de création. Le Contact-Improvisation, qui ne comporte pas de vocabulaire dansé mais des outils, permet à une personne infirme de le pratiquer, avec son handicap. Bruce Curtis est passé par des phases familières à quiconque aborde l'apprentissage du Contact-Improvisation :

- donner son poids à l'autre et rechercher des occasions pour soutenir son partenaire (en passant sous lui, offrant un appui stable...),
- rechercher le centre de gravité commun dans la confrontation des deux corps
- être à l'écoute de l'assentiment du corps de son partenaire,

“En découvrant la technique du Contact-improvisation, Bruce prend conscience que, quelle que soit la raison de sa danse, elle doit venir de l’expérience personnelle du mouvement de son corps, et non d’un simulacre de mouvement des personnes valides.”

- laisser chaque mouvement évoluer d'un commun accord plutôt que de vouloir déterminer la suite du mouvement.
L'apprentissage de cette technique est basé sur la confiance en l'autre : donner son poids au risque de perdre l'équilibre ou de tomber si l'autre n'est pas attentif mais aussi savoir "prendre en charge" l'autre au moment où il donne son poids... Alan Ptashek dit : *"Apprendre où et comment son partenaire perçoit son centre de gravité et le transporte est essentiel à l'épanouissement de la confiance et à la relation corporelle, le fauteuil de Bruce faisait directement partie de cet apprentissage. Je perçois le fauteuil de Bruce comme une extension de son corps entier, sentant le poids combiné du corps et du fauteuil comme une seule masse mouvante"*.
En découvrant la technique du Contact-improvisation, Bruce prend conscience que, quelle que soit la raison de sa danse, elle doit venir de l'expérience personnelle du mouvement de son corps, et non d'un simulacre de mouvement des personnes valides.
Comme le dit Bruce Curtis lui-même : *"Au début, j'étais soucieux de mon apparence lorsque je dansais. Étais-je assis droit ou effondré ? Et si ma jambe entraînait en spasme ou se raidissait brusquement et tremblait, que penseraient les gens ? Dans nos discussions sur ces préoccupations, nous avons reconnu qu'elles n'étaient pas des problèmes mais des ouvertures. Ces faits ne devaient pas être ignorés, craints ou camouflés. L'important n'était pas de visser ou de contrôler mon corps mais de l'écouter, d'accepter tout mouvement qui lui était inhérent. Si un spasme arrivait, nous continuerions à danser et le laisserions être, permettant au spasme de s'intégrer à la danse. Parfois nous établissions un contrepoint : Alan saisisait la jambe raide et s'en servait comme pivot pour faire tourner mon fauteuil. Lorsque nous ne construisons pas de barrière autour de nos corps, tous les mouvements sont admis"*.

3- Quelle image du handicap moteur dans ces improvisations ?

“La danse, en mettant en scène des corps déficients dans une relation intime à l'autre, remet en cause la représentation du handicapé dépendant en montrant des personnes déficientes athlètes et en interaction.”

Ces pièces montrent les capacités physiques qu'a développées Bruce Curtis et sa possibilité de partager une relation physique et sportive de confiance malgré le fait d'être en fauteuil roulant. Les duos de Bruce et Alan mettent en scène un corps infirme mais aussi athlète. Ces créations montrent une acceptation de la différence et même plus, l'utilisation de cette différence pour créer une relation : utilisation du fauteuil (son poids, son roulement...) ou de la raideur d'une jambe pour créer le mouvement.
À l'opposé d'un comportement d'évitement, de dénégation ou de protection, la danse proposée ici envisage la personne invalide telle quelle est, tout en lui proposant de sortir des mouvements préétablis ou fonctionnels. Cette danse en utilisant toutes les possibilités qu'offre le contact physique pour créer une relation avec l'autre, passe par l'endroit même où se trouve la fragilité : la différence du corps handicapé. Bruce Curtis dit : *"Nous avons montré que nous pouvons survivre dans ce monde, maintenant, il est temps de montrer que nous pouvons danser aussi."*
Ces deux expériences artistiques développent une approche sensible de la déficience et mettent en valeur des qualités au-delà du handicap. La danse, en mettant en scène des corps déficients dans une relation intime à l'autre, remet en cause la représentation du handicapé dépendant en montrant des personnes déficientes athlètes et en interaction.
Ces expériences en danse ne sont pas étonnantes dans une société où de plus en plus de personnes déficientes ont gagné de l'autonomie, vivent hors des institutions, travaillent et pratiquent des sports. Comment expliquer cette évolution des pratiques et des représentations dans la danse et plus largement dans notre société ?

“Les chorégraphes modernes ont opéré une rupture dans l'histoire de la danse en prenant en compte la particularité de chaque individu, en abordant le mouvement à partir des corps pensés dans leur singularité.”

III Contexte historique

Une rupture a été opérée par la danse moderne, avec en particulier, la danse libre d'Isadora Duncan. Dans la continuité de ce travail, les expériences d'Anna Halprin et des acteurs de la *post-modern dance* (aux États-Unis dans les années 1950/60), ainsi que la danse contemporaine en France, ont développé les mêmes valeurs : l'individualité et la diversité des corps, la recherche du « geste authentique » et le rejet des normes.

Valoriser la singularité : Les chorégraphes modernes ont opéré une rupture dans l'histoire de la danse en prenant en compte la particularité de chaque individu, en abordant le mouvement à partir des corps pensés dans leur singularité. L'une des caractéristiques de la danse contemporaine est de valoriser la personnalité des danseurs :

- en ne séparant pas la personnalité dans la vie et dans la danse
- en prenant le senti et l'expérience du mouvement comme critère de justesse plus que la forme extérieure,
- en faisant un travail d'improvisation sur l'intériorité et les sensations. Par exemple à partir de l'intimité la plus fragile des danseurs (leurs peurs, les ressentiments de leur enfance, leurs rapports amoureux...) et toutes les relations particulières que ces sentiments profonds engendrent. Avec parfois une mise en scène d'états paroxystiques (dans la Nouvelle Danse française chez Bagouet, Diverrès, Bouvier/Obadia, Marin, Verret).

Trouver le geste authentique :

- en travaillant pour oublier l'acquis du corps et retrouver le geste dépouillé de tout le « formatage » de certains enseignements en danse.
- contre la maîtrise parfaite qu'impose l'assimilation d'une technique, les danseurs cherchent à révéler l'intelligence et la rationalité du corps à se mouvoir. Ces mouvements naturels supposent la maîtrise minimale du corps pour s'asseoir, se coucher, marcher, porter... Par exemple, le “*letting go*” (le laisser-aller) est l'un des thèmes favoris de la *post-modern dance*, un énoncé qui révèle une idée fondamentale : l'urgence radicale de se libérer de toutes les conventions de la danse. Pour se défaire de la technique, les auteurs de la *Judson Dance* utilisent les jeux d'enfants, les images de la vie quotidienne et l'improvisation. L'acteur n'est pas là pour montrer des pas appris, mais pour se mettre en situation de tester le comportement humain en contact avec d'autres personnes ou avec des objets. La virtuosité est mise à l'écart pour laisser la place à l'intelligence et aussi aux lourdeurs, aux faiblesses et aux défauts du corps.

Les danseurs sont de tous les âges, de toutes les situations culturelles et sociales (Danse indienne, africaine, hip-hop...) et ils se meuvent en fonction leurs particularités (gros, maigres, très grands, boiteux, sourds...). Dans ce même élan pour sortir de la virtuosité artificielle des corps, les danseurs modernes puis contemporains, sont aussi allés à la rencontre des non-danseurs.

Rejet de la norme : la volonté de ne pas valoriser un centre est à la base du travail de la *Postmodern Dance* :

- en attribuant autant d'importance à toutes les parties du corps dans la création du mouvement,
 - en s'opposant au pouvoir centralisé dans l'organisation du groupe de création,
 - en dansant dans des lieux marginaux (les façades ou les toits des immeubles, les usines).
- L'objectif est d'opérer une altération des mouvements et des lieux ordinaires : marcher

“Il y a un dénominateur commun aux trois caractéristiques dont je viens de parler. La valorisation de la singularité, la recherche du geste authentique et la volonté de sortir de la norme, mettent en cause la formalité des comportements sociaux.”

perpendiculairement aux arbres ou aux immeubles, courir sur un toit, rouler pour descendre un escalier. Il y a un dénominateur commun aux trois caractéristiques dont je viens de parler. La valorisation de la singularité, la recherche du geste authentique et la volonté de sortir de la norme, mettent en cause la formalité des comportements sociaux. En effet, le travail sur la singularité de l'interprète engage celui-ci à dévoiler son être intime, à exprimer ses émotions de la façon la plus authentique. Ce travail sur des « états émotionnels » induit une gestuelle libérée des normes sociales et des codes de bonne conduite en société : comme la retenue, la dissimulation des émotions, la représentation du corps en bonne santé (physique et mentale) etc.

Toutes ces intentions artistiques ont débouché sur l'ouverture de la danse aux personnes psychologiquement déficientes ou handicapées motrices.

Maintenant, comment expliquer l'évolution des pratiques et des représentations de la déficience dans notre société ? À partir des années 1950, les critiques de la psychiatrie aliéniste mais aussi de certains courants artistiques ont participé à cette évolution. Mathilde Monnier, par exemple, utilise les réflexions de Fernand Deligny pour son travail avec Marie-France Canaguier. Fernand Deligny qui, dans les années 1960, critique l'institution psychiatrique et s'installe avec un groupe de jeunes personnes handicapées mentales au cœur des Cévennes. Deligny a donné un autre regard sur la maladie mentale en faisant des films montrant pour la première fois des personnes handicapées mentales libres, hors de l'institution hospitalière. Dans « Le Moindre geste » mi-fiction, mi-documentaire, on voit Yves vagabonder dans le paysage des Cévennes, livré à lui-même dans son délire de gestes et de paroles.

Mais d'autres facteurs contextuels ont certainement joué dans cette évolution des représentations de la déficience : l'antipsychiatrie, par exemple, pour qui la maladie mentale est un phénomène social dont la définition est imposée par la société et utilisée en vue de mettre à l'écart ceux qui seront étiquetés de cette manière par l'institution psychiatrique. On peut parler, dans la même mouvance, de l'Art Brut qui a sorti des hôpitaux la création des malades mentaux pour les présenter dans les musées. Ainsi, on voit que les représentations de la déficience dans les spectacles de danse s'inscrivent dans un courant de pensée politique et artistique plus large.

En conclusion, la danse se distingue des autres arts par son travail sur l'interaction concrète avec l'autre. La plus grande nouveauté des créations chorégraphiques est d'avoir déplacé le regard sur la personne déficiente : d'elle à la *relation avec elle*.

Bibliographie

- BANES S., *Terpsichore en basket. Post-modern dance*, trad. Luccioni D., Éditions Chiron/Centre national de la danse, Paris, 2002.
- BRUNEL L., *Trisha Brown*, Paris, Éditions Bougé, 1987.
- CURTIS B., PTASHEK A. “Confrontés à la pesanteur”, *Nouvelles de danse*, n°38-39, Bruxelles, 1999, pp. 161-178.
- GUIGOU M. *La Nouvelle danse française. Création et organisation du pouvoir dans les centres chorégraphiques nationaux*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- MONNIER M., Valérie URRÉA V. *Bruit blanc*, Dossiers de présentation du film et présentation orale lors du festival Montpellier-danse 1998.

- Site internet de l'Institut de recherche pour l'éveil et la communication corporelle : <http://www.irpecor.com>

Extraits des débats

“L'impression que j'ai de ce film est extraordinaire. C'est un film très important. La question se pose au niveau de la performance, du spectacle et du film : est-ce qu'on a le droit ? La permission ?”

Des extraits du film “Bruit Blanc - autour de Marie-France”⁶, réalisé par Valérie Urréa, avec Mathilde Monnier (chorégraphe) et Marie-France Canaguier (jeune femme autiste), ont été diffusés.

Une personne - (...) Après avoir vu ces extraits, je me demande quelle a été la fréquence, la masse de travail que ça a pu représenter pour arriver à ce résultat ? Combien de temps est-ce que ça a duré dans le temps, combien de fois par semaine, combien de fois par jour ?

Muriel GUIGOU - Il y a eu un travail pendant trois ans, avec un psychiatre danseur. Ensuite, Mathilde Monnier et Marie-France Canaguier ont travaillé toutes les deux encore longtemps, je ne sais pas exactement combien de temps, mais le chemin parcouru est très important. Au début, Marie-France se salissait, elle avait un rapport au corps qui était surtout mutilé.

Une personne - (...) Effectivement, ce rapport au temps avec la personne handicapée est forcément différent de notre schéma habituel classique.

Muriel GUIGOU - En effet, c'est un travail très long qui a été fait, et donc très personnel, il y a eu un travail de groupe.

Une personne - (...) La relation entre les deux est fusionnelle et forcément il y a des affinités entre elles, avec ce travail, ce toucher du corps.

Muriel GUIGOU - C'est plus qu'un travail chorégraphique, il y a une vraie relation qui s'est tissée. Mathilde Monnier a emmené Marie-France au Centre Chorégraphique, à la sortie de l'hôpital, elles ont travaillé. C'est une volonté personnelle, qui sort de son rôle de chorégraphe.

Adam BENJAMIN - Dans quelle mesure Marie-France a-t-elle compris le projet et qu'il s'agissait d'un film, et comment ont été ses réactions en voyant le film ?

Muriel GUIGOU - Mathilde dit qu'elle trouve un grand intérêt dans ce travail. Par contre, concernant Marie-France, on ne connaît pas son réel intérêt. Ce qui est sûr, c'est qu'elle était contente de retrouver Mathilde pour travailler. À un moment, il y a un autre personnage qui intervient. Il s'agit d'Hubert Godard, un chorégraphe, qui un moment, veut travailler avec Marie-France. Mais ça ne se passe pas très bien. Il va trop vite, il n'a pas la même écoute que Mathilde. Je suis sûre qu'elle a retiré quelque chose de cette expérience par rapport à une nouvelle manière d'envisager la relation à l'autre. Par contre, je ne sais pas comment elle a réagi en voyant ce film.

Adam BENJAMIN - L'impression que j'ai de ce film est extraordinaire. C'est un film très important. Il m'a fortement impressionné. Mais je me pose une question : je sens que je suis entré dans un monde un peu privé. En voyant ce film, je participe en quelque sorte à cette relation intime et précieuse et vraiment je reste sans voix. La question se pose au niveau de la performance, du spectacle et du film : est-ce qu'on a le droit ? La permission ? Voilà la question que je me pose. J'adore ce film, je suis très touché. Mais il y a quand même cette question.

Muriel GUIGOU - Au niveau éthique, est-ce qu'on peut faire cela ? Ce qui est sûr, c'est que c'est important de faire ce travail. Mais peut-être que c'est la représentation du film qui vous gêne. À la limite, le travail seul aurait été plus important.

⁶ Film écrit par Valérie Urréa et Mathilde Monnier, produit par Leslie F. Grumberg, coproduction Les Films Pénélope / le Centre Chorégraphique National de Montpellier Languedoc-Roussillon / La Sept/Arte, avec Mathilde Monnier et Marie-France Canaguier. 1999.

“Mais s’il était présenté à un public, est-ce que ça nous autoriserait à dire que l’on peut travailler avec quelqu’un qui, peut-être, ne comprend pas ?”

Adam BENJAMIN - Ce travail a été mené d’une manière très juste. Il a respecté absolument Marie-France. Mais s’il était présenté à un public, est-ce que ça nous autoriserait à dire que l’on peut travailler avec quelqu’un qui peut-être ne comprend pas ? Qu’est-ce qu’un spectacle, qu’est-ce qu’un film ? C’est une ouverture de porte très importante, mais il y a des questions.

Diana TIDSWELL - Je suis chorégraphe et danseuse. J’ai travaillé avec des jeunes personnes autistes et psychotiques en danse pendant onze ans, et cette réflexion d’Adam Benjamin me rappelle une expérience particulière que j’ai eue avec un jeune garçon psychotique. Il tournait tout le temps, sur la gauche vers son cœur, et les éducateurs disaient : “Arrête, tu nous donnes le tournis. Tu tournes toute la journée toute la semaine, arrête de tourner”. J’ai essayé de rentrer dans ce tournoiement avec lui. J’ai essayé de le faire tourner à droite, mais il ne voulait pas. J’ai essayé de tourner plus ou moins vite, mais il ne voulait pas non plus. Et puis, à un moment donné, j’ai décidé de faire un travail avec tous ces enfants. Ils étaient nombreux, ils étaient dans un groupe. Je voulais laisser une trace. Mais il n’y avait pas moyen de trouver de l’aide, de les mettre en scène parce que c’était trop aléatoire, et cette question “A-t-on le droit ?” s’est posée à ce moment-là.

Alors, à partir de ce mouvement, j’ai monté un solo. Et à un moment donné, j’ai tourné pendant ce solo. Et quand je l’ai montré au centre où j’intervenais, le jeune garçon a vu le solo. C’était la deuxième fois qu’il le voyait, parce qu’il l’avait vu aussi au théâtre, et à un moment, je me suis mise à tourner, à essayer de tourner comme lui. Mais lui, il était le maître ! Il était comme un derviche, il savait vraiment bien le faire et ne tournait jamais de la même façon, sans avoir le tournis. Il y avait plein de gestes de ses mains, avec le haut son corps. Donc j’essayais, pas très bien, mais j’essayais de le faire, et lui, au fond de la salle, le faisait avec moi.

Certains spectateurs se sont retournés et se sont aperçu qu’il était en train de tourner. Je me suis dit que peut-être pour lui, c’était une façon de répondre en disant qu’il reconnaissait son geste, et que peut-être qu’il en était fier quelque part, et que, à l’atelier danse, il avait le droit de faire ce geste, tandis que le reste de la semaine, il n’en avait plus le droit. Donc je pense que c’est un cas particulier probablement, mais chez certains enfants, c’est un support de communication qui les aide à les amener vers les autres.

“Il y a le fait de savoir si toutes les personnes impliquées dans cette représentation sont conscientes qu’elles sont en représentation et acceptent cette représentation. Donc il y a un doute par rapport à l’acceptation et à la conscience.”

Kilina CREMONA - Je suis sourde. Je suis chorégraphe, et finalement on ne peut savoir, même quand on fait un travail avec des danseurs dits normaux, l’impact que l’on va avoir sur le public. Cela peut vraiment affecter ou faire sortir de ses gonds le spectateur, mais ça, on le saura dans quelques années. La création est quand même quelque chose de très mystérieux, et si ce film est très bien fait, Marie-France a gardé cela “dans sa petite boîte” et c’est dommage, car on n’est pas au courant, mis à part ce médecin qui la surveille depuis des années. Je crois qu’en création, il faut quand même garder son mystère. Sans cela, je pense que les artistes ne s’intéresseraient pas à toutes ces questions. Quand on crée un spectacle, on ne connaît pas l’impact qu’on va avoir dans la salle, et le mystère est de toute façon dans la création.

Une personne - Dans ce qu’Adam Benjamin a dit, il y a plusieurs choses. Il y a le fait de savoir si toutes les personnes impliquées dans cette représentation sont conscientes qu’elles sont en représentation et acceptent cette représentation. Donc il y a un doute par rapport à l’acceptation et à la conscience. À cela, je ne sais répondre. Mais il y a une autre chose intéressante qui a été dite, c’est que l’on entre dans une intimité. A-t-on le droit de rentrer

“L'idée est peut-être d'accepter qu'il y ait un risque effectivement qu'elle ne puisse pas avoir conscience de cela. Mais derrière ce risque-là, il y a un plaisir, un désir que l'on peut percevoir.”

“C'est effectivement un risque, c'est une question qu'on doit se poser tout le temps. Prendre un risque, c'est intéressant.”

aussi dans cette intimité ? Pour moi, ceci est la création artistique. On entre toujours dans une intimité, et en tant que spectateur, on est *voyeur*. Mais on est face à des personnes qui ont quand même une conscience de ce qu'elles font, mais on ne sait pas jusqu'où, ni ce qu'elle est. Par rapport à cette personne autiste, je ne sais pas quelle est sa conscience, mais en tout cas, je ne peux pas la comparer à une conscience qui serait une conscience normalisée.

Kilina CREMONA - Qu'est-ce que l'on peut savoir d'elle ? On ne peut pas. On n'est pas elle. C'est un mystère, et c'est bien.

Une personne - Effectivement, il y a du mystère et c'est très bien. Ce que l'on peut observer aussi dans ce film, qui est très touchant, c'est que Marie-France choisit des gestes, voire parfois les impose. Mathilde Monnier disait qu'il lui suffisait simplement de suivre. Donc, on peut se demander si elle est sujet ou objet du film ? Est-elle est sujet ou objet de la danse ? Elle a choisi, elle a aussi refusé une autre intervention d'une autre personne. Elle a des capacités à dire non, à dire oui, et également à suivre un mouvement. C'est simplement cela l'important pour moi.

Adam BENJAMIN - Concernant tous les choix qu'elle fait elle-même dans la danse, je suis tout à fait d'accord. On a vu que là, en tant qu'individu, elle fait sa danse. Je me pose la question de savoir si elle est consciente que sa danse va être montrée à beaucoup d'autres gens ? J'avais l'impression d'être dans une salle avec deux personnes qui font leur danse intime, presque privée. Il est clair que Mathilde Monnier est une danseuse professionnelle, qu'elle comprend le spectateur, le film. Elle comprend que beaucoup d'autres gens vont voir ce qu'elle fait. De l'autre côté, Marie-France comprend-elle que c'est un spectacle qu'elle fait, ou est-ce que c'est, pour elle, une relation intime, privée ? C'est une question de moralité, d'éthique que je me pose, bien que j'adore le film. C'est un des films les plus frappants que j'ai vu sur ce sujet-là.

Une personne - La question est très intéressante, et l'on pourrait passer la journée là-dessus. Mais, on ne pourra jamais y répondre. L'idée est peut-être d'accepter qu'il y ait un risque effectivement qu'elle ne puisse pas avoir conscience de cela. Mais derrière ce risque-là, il y a un plaisir, un désir que l'on peut percevoir. Maintenant, au regard de ce risque-là, on n'agit pas, c'est-à-dire qu'on ne s'inscrit pas dans un processus de création ou alors on refuse ce risque et on ne fait rien. Et il y a des gens qui ne font rien.

Pierre DELOCHE - Pour moi, le film fait partie d'un tout. Quand on fait une création, ce n'est pas pour rester dans sa cuisine. On le fait toujours pour que ce soit vu, que ce soit partagé, que ça ensemence du monde autour de nous et qu'on ait des retours etc. Pour moi, cela fait partie d'un processus. C'est effectivement un risque, c'est une question qu'on doit se poser tout le temps. Prendre un risque, c'est intéressant.

Muriel GUIGOU - En effet, je suis d'accord. N'est-ce pas important que le public puisse voir ce genre de travail ?

Émilie BORG - Mais ce n'est pas suffisant, quelles que soient les personnes avec qui l'on travaille. J'ai travaillé avec des personnes âgées sur des portraits, et à chaque fois, la question se reposait, car nous diffusons notre travail dans des contextes très spécifiques, que l'on connaît. Mais souvent, les gens ne savent même pas ce que l'on va en faire, et la question d'utiliser un matériau de quelqu'un d'autre à une fin qui ne lui est pas connue, pour moi, est éthique et vraiment cruciale. Il est vrai qu'elle se pose sans cesse. Dans notre équipe au Villa Joie, par exemple, on a Ben, à qui l'on a plusieurs fois posé la question. On est toujours prêts à ce qu'il arrête, et c'est très important d'être toujours prêt à ça. Pour chacun des artistes avec

“J’ai été assez choquée lorsque le mot voyeur a été prononcé, parce que je ne me sens pas voyeur lorsque quelqu’un arrive à utiliser son intimité pour donner à voir. Je suis voyeur à partir du moment où il n’y a plus de barrières entre l’intimité de quelqu’un et la scène et le spectateur, là je suis mal à l’aise.”

qui l’on travaille, heureusement, il y a toujours cette possibilité. Et je pense qu’il faut être très vigilant avec ça.

Pierre DELOCHE - Quelque part, c’est une éthique que l’on a aussi vis-à-vis du spectateur, c’est-à-dire qu’on lui fait confiance. Il peut être, comme vous le disiez tout à l’heure, un *voyeur*, mais en principe ce n’est pas comme cela que je vois un spectacle ou un événement de ce type. Il peut être effectivement un voyeur, un calomniateur, ou un témoin. Pour moi, je m’adresse à la personne en tant que témoin, et pas en tant que voyeur ou calomniateur.

Une personne - Le spectateur est avant tout un être sensible, et reconnaître cela chez le spectateur, c’est vraiment important. J’ai été assez choquée lorsque le mot *voyeur* a été prononcé, parce que je ne me sens pas voyeur lorsque quelqu’un arrive à utiliser son intimité pour donner à voir. Je suis voyeur à partir du moment où il n’y a plus de barrières entre l’intimité de quelqu’un et la scène et le spectateur, là je suis mal à l’aise.

Une personne - Sauf que pour moi, il n’y a pas de péjoratif dans le mot voyeur. Il faut voir après ce que l’on met derrière les mots.

“Comment, par rapport à quelqu’un dont on ne peut pas mesurer la conscience, pouvons-nous dévoiler son inconscience, son intimité ?”

Une personne - Il m’a semblé que la question d’Adam Benjamin n’était pas tout à fait celle-là, c’est-à-dire que là nous parlons du spectateur. Je crois que la question était plutôt au niveau des acteurs, à savoir, comment, par rapport à quelqu’un dont on ne peut pas mesurer la conscience, pouvons-nous dévoiler son inconscience, son intimité ? Ce n’est pas tellement le spectateur, chacun prend ce qu’il a à prendre, et de toute façon, c’est très beau, parce que très intime. Mais c’était juste poser la question du droit, par rapport à l’acteur dont on ne connaît pas le niveau de prise de conscience de ce qu’il fait. De là toute la beauté d’ailleurs.

Émilie BORG - Je souhaite rebondir sur autre chose qui m’a touchée. On parlait du temps qu’il fallait pour danser, etc, et je trouve que la question est posée de façon cruciale quand il s’agit de danser avec des personnes différentes. Mais elle se pose tout le temps, quel que soit le danseur avec qui l’on va travailler. De toute façon danser c’est du travail, du temps, et arriver à se connaître et à se reconnaître est une question bien au-delà de la différence des corps ; elle est permanente chez un danseur.

Catherine JOUANDON - Je voulais revenir sur la question d’éthique par rapport à ce film. En fait, elle se pose ici, mais elle se pose également de manière générale dans notre société, en dehors d’un travail fait spécifiquement avec quelqu’un d’handicapé. Qu’est-ce qu’on fait avec l’image aujourd’hui ? Qu’est-ce qu’un artiste fait avec l’image ? Là, ça renvoie à cette question qui est quasiment générale en ce moment, vis-à-vis de ce que l’on peut voir à la télé et autre, par exemple.

Une personne - Pour compléter un peu la dernière question, est-ce que la personne qui rentre dans le processus de création est consciente qu’elle va exprimer quelque chose de son intime et est-ce qu’on fait quelque chose pour lui expliquer cela ? On prend autant de précaution que pour n’importe quelle création. Par exemple, un peintre amateur qui va exposer ses toiles, est-il conscient de son expression, de l’expression d’une partie intime ou inconsciente de lui dans ses toiles ?

Geneviève RICHARD, psychomotricienne - Je pense que la grande question réside dans le projet qu’on a au départ, personnellement je ne suis ni chorégraphe, ni danseuse, ni artiste, et donc dans les ateliers de danse qu’on mène avec ma collègue, on a des personnes dont on n’a aucune idée de comment elles peuvent se représenter leur représentation, la différence est dans le

“Est-ce que la personne qui rentre dans le processus de création est consciente qu’elle va exprimer quelque chose de son intime et est-ce qu’on fait quelque chose pour lui expliquer cela ?”

projet de départ. Pour nous, il est clair qu’on est dans un projet thérapeutique, donc pour le moment, on n’a aucune visée de représentation, et c’est toute la différence avec le projet artistique. Ce qui n’exclut pas évidemment la question éthique.

Joël KEROUANTON - Je souhaiterais revenir justement à cette question de l’éthique, ou de la conscience du geste par l’acteur, le danseur ou le comédien. Je travaille dans un centre d’aide par le travail artistique, où l’on pratique le théâtre, la danse, la musique. Cette question-là revient sans cesse, puisque le projet est que la personne puisse s’inscrire dans un parcours d’épanouissement professionnel, s’insérer dans une vie sociale et puisse être le plus possible autonome et consciente de son quotidien.

Maintenant, il s’agit de savoir comment on va travailler avec ces personnes, et surtout quel dispositif d’accompagnement sera mis en place pour qu’elles puissent avoir un maximum d’outils pour saisir ce qu’elles font, en sachant qu’elles ne peuvent jamais saisir totalement ce qu’elles font, c’est un fait. Pour ce faire, on a mis en place des groupes de parole.

Dans la structure, je suis chargé de suivre le travail de chacun, en dehors de la présence du metteur en scène et avec lui, de manière à ce que les personnes puissent avoir un lieu de libre expression. J’ai un travail aussi de médiation entre les comédiens et le metteur en scène, un travail de lecture du texte, de compréhension collective des textes, en sachant qu’il y a toujours des personnes qui ne comprennent pas mais qui essayent de comprendre, qui saisissent des bribes.

Il y a deux ans, on a fait un gros travail sur un spectacle, qu’on a rejoué deux ans après, et l’on s’est rendu compte qu’il y avait eu une perte au niveau du sens. Mais, en même temps, il y a eu ce travail de fait, et si on ne l’avait pas fait, la question se serait posée. Est-ce qu’on peut faire une mise en scène avec des personnes qui ne comprennent pas le spectacle ? Il faut le faire, il faut penser à cette question-là, et mettre en place des dispositifs d’accompagnement, mais ne pas se leurrer si on souhaite qu’elles saisissent la totalité du spectacle.

Je lisais un article sur Jeanne Balibar dans Libération daté d’il y a un an, qui disait que parfois elle ne comprenait pas le rôle qu’elle interprétait dans ses spectacles, c’est-à-dire que cette question se pose pour n’importe quel interprète. Après, c’est une question de confiance collective dans un projet.

Une personne - Mais cela peut être envisagé différemment puisque dans un spectacle, les acteurs voient un public face à eux, donc il y a une acceptation de toute façon puisqu’ils acceptent de le faire. Là, le travail d’une caméra est différent, car elle est complètement oubliée d’un acteur.

Joël KEROUANTON - C’est intéressant. Là on se poserait la question pour Marie-France, de qu’est-ce qu’on pourrait mettre en place comme dispositif d’accompagnement. Je ne sais pas, je n’y étais pas, je ne sais pas comment ça s’est passé, mais, on pourrait par exemple proposer à Marie-France d’aller voir d’autres vidéos de danse. On pourrait lui proposer de rencontrer des vidéastes qui lui expliquent sa danse, même si elle ne comprend pas tous les mots, elle peut saisir des choses. On pourrait aller avec elle au festival de danse à Beaubourg, etc. Donc il y a des choses comme ça qui peuvent s’imaginer. À partir du moment où l’on se pose la question de l’éthique, qui est intéressante, on peut trouver des choses concrètes. Après, cela aura-t-il un impact ou non, je ne peux le dire.

II - Le déclenchement corporel par la pratique de la danse

I - L'atelier danse de la M.A.S. Le Villa Joie, à Saint-Just (01)

Témoignages de

Carole DOUSSOT, Danseuse amateur & résidente de la M.A.S. Le Villa Joie

Bernard BIENVENU, Danseur amateur & résident de la M.A.S. Le Villa Joie

Émilie BORG, Artiste chorégraphique, Compagnie Passaros (01)

Jean-Paul GODEAU, Aide médico-psychologique à la M.A.S. Le Villa Joie et danseur amateur

“Cet atelier m’a permis de m’exprimer encore mieux et me permet de voir les possibilités que j’ai aussi, parce qu’avant, je ne descendais pas de mon fauteuil roulant. Maintenant, je descends le plus souvent que je peux. Parce, dans une coquille, tu es coincé pour faire les mouvements que tu veux. Et quand tu es par terre, tu te sens libre. ”

Alain GOUDARD - Nous vous proposons deux initiatives, l’une bressane conduite par Emilie Borgo et la Cie Passaros dans le cadre de la Maison d’Accueil Spécialisée du Villa Joie. Emilie Borgo est accompagnée dans ce projet d’Hélène Peronnet, chanteuse, Joëlle Colombani, comédienne, toutes associées dans un projet de création chorégraphique avec les résidents du Villa Joie. Ce travail se déroule depuis plusieurs années au Villa Joie et il semblait intéressant de découvrir comment ce projet a pris, s’est développé, et comment il est ressenti par les divers participants. Carole Doussot, Bernard Bienvenu résidents au Villa Joie et Jean-Paul Godeau, AMP dans cette institution.

Carole DOUSSOT - Ça fait longtemps que je fais partie de l’atelier. Ça me plaît beaucoup. Ça me plaît d’autant mieux que ça me permet de sortir du Villa Joie. C’est très important pour moi de rencontrer d’autres gens. Aujourd’hui, je suis très contente d’être là et d’être entendue. Cet atelier permet de nous sentir mieux. En général, quand on est dans l’institution, on est souvent seul avec nos problèmes, les gens n’ont pas le temps de discuter avec nous. Là on nous écoute, et c’est très important.

Cet atelier m’a permis de m’exprimer encore mieux et me permet de voir les possibilités que j’ai aussi, parce qu’avant, je ne descendais pas de mon fauteuil roulant. Maintenant, je descends le plus souvent que je peux. Parce, dans une coquille, tu es coincé pour faire les mouvements que tu veux. Et quand tu es par terre, tu te sens libre.

C’est une nouvelle manière de travailler. Cette expérience-là, je ne la connaissais pas avant. Mais c’est très bien qu’on puisse travailler ensemble, c’est très important, à la fois avec des personnes valides, et des personnes handicapées.

“Il faut accepter effectivement d’avoir une autre proximité, une autre approche, et on travaille notre émotion. Pour moi, dans cette activité, dans cet atelier, dans cette création, c’est l’émotion qui prime, d’autant plus que l’on travaille beaucoup sur l’improvisation. Je ne peux pas faire autre chose que vivre ce que je vis.”

Concernant le spectacle, on a fait les choses par petits bouts, et on a beaucoup travaillé. C’est très fatigant, mais c’est une bonne fatigue. Ça nous donne beaucoup de satisfaction, mais certaines fois, c’est dur, parce que on ne sait plus où l’on est, où l’on habite, parce c’est très présent. Mais comme je vous ai dit, je suis très téméraire et j’aime beaucoup le contact des autres et c’est très important de travailler avec cette équipe. On a eu de la chance de les connaître. Et je les remercie beaucoup.

Bernard BIENVENU - Depuis le début, je participe à l’atelier avec Carole. Il est vrai que je ne pensais pas qu’on pouvait faire de la danse en fauteuil et hors fauteuil. Ça m’a beaucoup plu cet atelier. Ça fait bizarre d’être sur un tapis. C’est d’autres sensations.

Émilie BORG - Pour resituer l’historique et le contexte, cet atelier a démarré il y a trois ans et demi, autour du travail vocal et du travail chorégraphique, que nous animions toutes les deux, Hélène Peronnet et moi. On a commencé à travailler au sein de la Maison d’accueil spécialisée du Villa Joie, et très rapidement on a eu envie de proposer à d’autres personnes de nous rejoindre dans cet atelier, afin qu’il ne s’adresse pas uniquement aux résidents du Villa Joie. Comme Carole l’a dit, nous aussi avons ressenti très fort ce besoin de partage et de mélange au niveau des chanteurs et des danseurs qui pouvaient être là. Donc d’abord, l’atelier s’est ouvert au sein de l’établissement.

L’année suivante, on a continué à travailler dans l’établissement, mais on a de plus en plus provoqué des rencontres sur un après-midi, une journée à l’extérieur de l’établissement dans d’autres lieux, et dans des lieux professionnels de danse. On a travaillé sous forme de stages. Joëlle Colombani est intervenue, c’est là qu’on l’a rencontrée, et puis petit à petit a germé le désir de faire un travail qui a finalement abouti au spectacle “Ouvrez la porte échappé(e)s”. (...)

On essaye de voir qu’est-ce qui est possible pour chacun, et puis chaque jour, chaque temps de travail, chaque répétition, c’est un petit morceau qui est gagné vers une nouvelle découverte. Ce peut être avec le sol, danser avec un tout petit morceau de son corps, danser avec sa peau, et toujours aller explorer un peu plus finement ce qui est possible, et c’est une aventure merveilleuse que l’on partage.

J’ajouterai un petit mot pour présenter l’équipe dont parle Carole, avec laquelle on a travaillé. C’est donc une équipe de professionnels, d’amateurs, avec des gens valides, avec des gens porteurs de différents handicaps. Il y avait six résidents de la Maison d’accueil spécialisée du Villa Joie, deux personnes qui sont aides médico-psychologiques au Villa Joie, dont fait partie Jean-Paul Godeau, et qui se sont engagés pleinement dans le projet au niveau de la pratique, et puis une équipe d’artistes professionnels : il y a Joëlle Colombani et Estelle Bonnier qui sont ici, et il y a un autre chorégraphe, Yves Bernet, qui a travaillé avec nous, plus une équipe lumière et son dont Véronique Gougat fait partie.

Jean-Paul GODEAU - Quand on est arrivé tout à l’heure, il y a quelque chose qui m’a très intéressé. C’était toute la discussion autour des mots, entre autre autour du mot voyeur... Il y a quelques jours, on répondait à une radio. J’ai dit que j’avais commencé cette activité en tant que mateur, pas dans le sens péjoratif, mais dans le sens où, les premières fois où je suis venu, je suis venu aider, et en même temps, je regardais ce qui se passait. Je n’avais jamais pratiqué la danse, je n’avais jamais pratiqué le chant, je suis d’un milieu où ce n’est pas vraiment le genre d’activité qu’on propose aux hommes, et ça a été un moment nécessaire pour moi, pour pouvoir aller un peu plus en avant.

Ensuite, j’ai participé en tant qu’amateur. Avec les mots effectivement, on a des capacités de jouer sur les mots, de leur donner des sens différents. Avec le corps, je ne peux pas jouer. C’est le corps qui parle, et ce sont mes émotions qui parlent à travers ce corps. Ce n’est pas évident, à la fois à titre personnel, et à titre professionnel, parce que je travaille dans une institution, et mon positionnement pourrait être parfois en difficulté avec cette institution. En particulier, je me rappelle des premières fois où, au sein de l’institution, on a commencé

à travailler vraiment en proximité avec les résidents et avec les collègues, à se mettre sur les tapis, à remuer ensemble, etc. On a été énormément interpellés, parfois verbalement, très souvent par le regard.

Par exemple, l'activité à une époque, se passait dans une salle qui était très pratique pour tout le monde puisque ça permettait aux collègues de passer pour aller chercher un café un petit peu plus loin, et le jour où il y avait l'activité, c'était assez fou le nombre de personnes qui avaient besoin d'aller prendre un café, chocolat, soupe, j'en passe et des meilleurs. À partir de là, il y avait des questions : "Vous savez ce que vous faites, mais êtes-vous vraiment sûrs de ce que vous faites ?", et c'était toujours sous l'idée médicale qu'ils posaient la question : "Attention, tu sors un résident du fauteuil, tu roules avec, tu risques de faire mal, tu risques de le casser, tu risques de te faire mal à toi en le sortant du fauteuil, tu risques d'abîmer le fauteuil" (plus important que le résident !) et on a abîmé quelques fauteuils.

À côté de ça, c'était aussi un questionnement par rapport à ma pratique professionnelle. On est habitué à travailler dans un centre où les gens sont très lourdement handicapés physiques, donc on a une réelle proximité, on a des gestes techniques, une approche technique, un soin, on aide au repas, à l'habillage, etc. C'est rassurant pour les professionnels que nous sommes.

"Je constate que certains collègues sont relativement intéressés par la démarche et réagissent de façon positive, mais la majorité des collègues, je pense à l'association qui sous-tend l'établissement, ne voient pas forcément ce type d'activité d'un œil extrêmement ouvert. "

Il faut accepter effectivement d'avoir une autre proximité, une autre approche, et on travaille notre émotion. Pour moi, dans cette activité, dans cet atelier, dans cette création, c'est l'émotion qui prime, d'autant plus que l'on travaille beaucoup sur l'improvisation. Je ne peux pas faire autre chose que vivre ce que je vis.

Au début de l'atelier, on était deux. Cathy était là depuis le début de l'activité et je l'ai rejointe un peu après. Cela s'inscrit dans le fait que pendant des années, il y a eu d'autres types d'activités culturelles au sein de l'établissement. Il y a eu une activité théâtrale qui a été menée par Brigitte Mercier pendant des années. Il y a eu une activité autour de la musique pendant plusieurs années, animée par Alain Goudard, il y a eu aussi des activités autour des arts plastiques, dans lesquelles intervenaient

des professionnels extérieurs et des salariés de l'établissement. Mais c'est quand même très particulier le travail sur le corps.

Au Villa Joie, on travaille avec différents groupes, mais je ne travaille pas avec le groupe où se trouvent Bernard ou Carole, et c'est un hasard, parce que je travaille avec un groupe où il y a d'autres résidents qui font partie de l'atelier. Ça s'est trouvé comme ça. Ceci dit, effectivement je pense que ça a modifié ma façon de travailler auprès des résidents, pas seulement avec les résidents qui font partie de l'atelier ou de l'activité de cette création, mais de façon générale. J'ai une approche et une sensibilité différentes.

Carole DOUSSOT - Concernant Jean-Paul, c'est vrai qu'il est de plus en plus proche de nous depuis cet atelier, et il donne beaucoup de son temps pour nous emmener. Je connais Jean-paul depuis longtemps et il est toujours comme ça. C'est sa nature.

Alain GOUDARD - Comment ce projet est-il ressenti par l'institution ? Comment est-il porté ? Tu l'as rappelé, c'est un établissement qui a, depuis de nombreuses années, essayé de mettre en place un certain nombre d'activités culturelles. Mais par rapport à ce projet, avec tout ce qu'il met en jeu au niveau de la présence physique et corporelle, est-ce que les choses sont portées différemment ? Est-ce que les choses ont bougé par rapport à ça, se sont modifiées ?

Jean-Paul GODEAU - Joker. D'une part, il y a eu un changement de direction. Ceci dit, je constate que certains collègues sont relativement intéressés par la démarche et réagissent de façon

positive, mais la majorité des collègues, je pense à l'association qui sous-tend l'établissement, ne voient pas forcément ce type d'activité d'un œil extrêmement ouvert.

Il y a quand même beaucoup de bâtons qui sont mis dans les roues, sans faire de jeux de mots. La meilleure preuve quand même, et ça, je l'ai un petit peu sur le cœur, c'est quand on est venu ici jouer à Oyonnax. C'était la première fois que l'on se produisait et c'était donc un événement. Il y avait des collègues qui s'étaient proposés en dehors de leur temps de travail, d'accompagner les résidents voir leurs camarades jouer ici.

C'était important pour tout le monde : pour les résidents qui jouaient et pour les autres. Donc, pour l'institution, c'était quelque chose d'important. Il y avait un autre projet de sortie ce jour-là, et en définitive, c'est cet autre projet qui a été gardé. Et cet autre projet, c'était d'aller visiter une chèvrerie. C'est vrai que c'est extrêmement important de voir la traite des chèvres et la fabrication de fromage. J'aime le fromage, Carole aussi, mais on n'en dira pas plus.

“La vidéo m’a permis de progresser encore plus, parce qu’une vidéo, c’est comme une image, on voit les difficultés qu’on a et on se rend compte qu’on peut faire encore plus de choses en spectacle.”

Juliette ROUILLON-DURUP - Je voulais simplement poser une question aux trois personnes qui sont là qui ont participé à l'atelier certes, mais à cet aboutissement qui a été même une création, un spectacle, ici même. J'aimerais savoir comment vous avez vécu ce spectacle donné devant un public pas particulièrement préparé à ce qu'il allait voir, un public normal d'ouverture d'une semaine de la danse ? Par ailleurs, quel regard portez-vous sur ce spectacle ? Je suppose que vous avez eu l'occasion de le revoir en vidéo ?

Carole DOUSSOT - C'est vrai qu'en vidéo ce n'est pas pareil. Mais devant le public, c'est plus enrichissant. J'aime jouer devant un public, j'ai toujours aimé ça. Ça ne me dérange pas.

“La vidéo m’a permis de progresser encore plus, parce qu’une vidéo, c’est comme une image, on voit les difficultés qu’on a et on se rend compte qu’on peut faire encore plus de choses en spectacle.”

C'est vrai que c'est différent, mais la vidéo ce n'est qu'une image. Ça a renforcé les exigences, malgré le fait qu'Émilie n'est pas trop exigeante, parce que j'en ai connu pire : j'ai fait du théâtre, c'était *hard*.

Bernard BIENVENU - La vidéo, comme le dit Carole, ce n'est pas du tout pareil, on voit les erreurs que l'on fait. Il est vrai qu'au début, je n'arrivais pas à sortir ma voix, et maintenant j'arrive à la sortir.

Émilie BORG - Ce qui s'est passé entre le mois de mai où l'on a présenté le spectacle ici, le visionnage de la vidéo et le temps où l'on a retravaillé, il y a un chemin incroyable qui a été parcouru. La finesse dans laquelle on va est de plus en plus grande, c'est certain.

2 - L'atelier de jeu aérien au C.A.T. de la Croix-Rouge à Recoubreau (26)

Témoignages de

Pauline AMATO, danseuse-musicienne amateur et résidente au C.A.T. de la Croix-Rouge de Recoubreau (26)

Véronique GOUGAT, Artiste de cirque en aérien, Compagnie Ascendances, Recoubreau (26)

Claudine PELISSIER, Éducatrice Spécialisée, C.A.T. de la Croix-Rouge de Recoubreau (26)

Alain GOUDARD - Nous allons nous tourner vers une autre initiative, dans la Drôme, à Recoubreau, tout proche de Die. Véronique Gougat, trapéziste, développe, en direction de personnes vivant dans un Centre d'Aide par le Travail, un projet basé sur le mouvement, la danse, dans le cadre du jeu aérien Peux-tu nous expliquer comment cette action a pris naissance et comment elle a évolué jusqu'à aujourd'hui ?

Pauline AMATO - J'en fais depuis sept ans, et je suis bien dans mon corps, bien dans ma tête. Je ne suis pas pareille quand je suis à l'atelier. On est bien sur le trapèze. On est relaxé, et comme a dit la dame qui en a parlé tout à l'heure c'est tout le temps bizarre. Ce n'est pas pareil, on est bien dans son corps, on voit d'autres gens.

Véronique GOUGAT - Pauline est une danseuse-musicienne, c'est-à-dire que dès que la musique commence, elle se met à danser ; qu'elle soit au sol, sur un fil, sur un trapèze ou dans un baudrier, Pauline danse. Pauline a quelque chose à nous dire avec ça, donc vous pourrez la voir cet après-midi⁷, avec tout le reste du groupe qui est dans la salle, il y a : Jérôme, Gérard, Nathalie, Mireille, et nous travaillons depuis sept ans ensemble. Aujourd'hui, ils sont accompagnés par Claudine et Annick, qui sont de la Croix Rouge du C.A.T. de Recoubreau. Depuis deux ans, nous travaillons avec Anne Depréneuf qui est là aussi avec nous, sur une partie un peu plus théâtrale, dans le sens où on ne souhaite pas faire du cirque pour faire du cirque, mais donner du sens à ce qu'on fait, et raconter une histoire, faire passer nos émotions. On travaille beaucoup en improvisation, ensuite, on raconte une histoire.

Pauline AMATO - Aujourd'hui on fait "M. Néron et Mme Néron", en spectacle. Vous pouvez venir nous voir. J'en serais bien enchantée.

Alain GOUDARD - À un moment donné, vous avez quitté le sol. Quelle sensation avez-vous ressentie ?

Pauline AMATO - Plus légère, c'est pas qu'on plane, mais... Le fil et le trapèze, ce n'est pas pareil. Moi, j'aime bien danser.

Véronique GOUGAT - Je pense qu'il faut venir voir cet après-midi à deux heures, on s'est installé sur la mezzanine, on a rajouté un peu de hauteur puisqu'on est au troisième étage, donc ça a rajouté quelques petites difficultés ce matin, mais ça va bien se passer cet après-midi. J'ai travaillé auparavant avec les Percussions de Treffort par rapport à l'aérien. Émilie Borgo m'avait également contactée pour travailler dans le projet avec le Villa Joie. Je suis souvent en contact avec des personnes porteuses de différents handicaps dans la pratique du trapèze. Je travaille avec un enfant aveugle, avec une personne qui a une malformation à une main. C'est une démarche qui me passionne depuis un certain nombre d'années, donc cet après-midi ce n'est pas prévu que vous essayiez, mais pourquoi pas, on peut se revoir à une autre occasion pour vous faire essayer.

⁷ Une représentation de l'atelier de jeu aérien du C.A.T. de la Croix Rouge de Recoubreau a été donnée le jour même, à 14h, au Centre Culturel Aragon d'Oyonnax.

“J'en fais depuis sept ans, et je suis bien dans mon corps, bien dans ma tête. Je ne suis pas pareille quand je suis à l'atelier.”

Alain GOUDARD - Pour les personnes qui sont dans l'institution, comment cet atelier, qui a pris forme au fur et à mesure, peut-il être ici aujourd'hui ? C'est un peu un événement pour l'atelier, car je crois que c'est la première fois qu'il sort du département. Donc je sais que la préparation de cette représentation aujourd'hui a provoqué des choses. Est-ce que vous pourriez éventuellement nous dire vos ressentis, ainsi que sur la naissance de cet atelier, comment est-il reçu par les résidents qui participent, et le fait de passer à une autre étape aujourd'hui, comment cela se vit, s'entoure, s'accompagne-t-il ?

Claudine PELISSIER - L'atelier fonctionne le mardi après-midi, et effectivement, on a rencontré au début à peu près le même type de difficultés. Il a fallu quelquefois que je prenne mon véhicule pour monter aux serres de Berneuve, parce qu'on avait pris le petit bus, parce qu'il y avait des choses plus importantes à faire que le trapèze. Cela dit, depuis plusieurs années maintenant, on n'a plus ce type de problème. C'est intégré, on sait qu'on va faire du trapèze. On sait le bien que les résidents y trouvent, mais on retrouve encore quelques petites choses, notamment en fin d'année, quand il faut faire le spectacle. Nous invitons aussi tous les autres résidents à venir, et quelquefois, il y a d'autres priorités que d'amener les autres résidents voir le spectacle. Ça va s'atténuer au fil des années ; on le sait bien.

L'atelier avait démarré, parce que je prends en charge ce groupe de cinq personnes toutes les après-midi. Ils travaillent à mi-temps au C.A.T., et donc je cherchais pour eux une activité qui soit un peu sportive, de gymnastique, d'expression corporelle. En fait, j'ai préféré que ça se passe en dehors de l'institution, et Véronique Gougat est arrivée au bon moment, puisque, sur proposition d'Annick, on a pu mettre tout cela en place. Le fait que ce soit hors de l'institution, c'est peut-être un plus pour nous. Ce n'est pas une petite activité, mais elle a pris une dimension beaucoup plus importante. C'est animé par un éducateur, c'est quelque chose de plus important, qui a une autre valeur.

Alain GOUDARD - Très bien. Quand on parlait de travail, Pauline, dans la journée, en quoi consiste ton activité ?

Pauline AMATO - Je fais des barrettes.

Claudine PELISSIER - Pauline travaille dans un atelier de sous-traitance qui introduit des petites fleurs plastique dans des barrettes qui sont pré-percées. Elle passe par différents postes. Elle est passée sur un poste de perçage de ces barrettes qu'il a fallu quelquefois repercer. Il y a toute une préparation de ces petites fleurs plastique à faire et ensuite, il faut les souder aux ultrasons pour les faire tenir dans la barrette de plastique. Pauline a pu le faire, grâce à un éducateur qui est arrivé il y a peu de temps sur l'institution, qui lui a fait confiance et qui lui a montré qu'elle avait là aussi des capacités pour passer par différents postes, alors qu'elle restait toujours dans un travail très répétitif et pas toujours bien intéressant.

Extraits des débats

“La finalité n’est pas immédiatement de passer à l’acte public même si on a fait un travail de création, c’est d’abord qu’il y a tout un travail d’élaboration, et de prise de conscience de ce qui est en jeu entre les personnes.”

René COURTIEUX - Je travaille au service santé et handicap du Conseil Général de l'Ain (DIPAS). Je voulais poser une question à Véronique Gougat : vous êtes actuellement sur un niveau d'activité, cela progresse et vous souhaitez aller plus loin. Pour passer, comme cela se fait dans notre département, à des créations, comment voyez-vous la chose ? Du passage entre un atelier régulier dans le cadre de votre budget d'établissement et puis une création qui souvent sort du budget de l'établissement, ce qui peut faire difficulté avec les directions d'établissement qui voient d'un bon œil d'aller solliciter d'autres partenaires. Je rappelle que le Conseil Général de l'Ain s'est impliqué par une ligne budgétaire d'environ 70 000 euros depuis quelques années. On verra ce qu'il en adviendra, mais il est en tout cas projeté de continuer l'année prochaine.

Véronique GOUGAT - Au niveau du C.A.T. de Recoubeau, pour l'instant, c'est effectivement une activité qui n'est que dans le cadre de l'établissement. J'interviens aussi dans cet établissement avec l'association dioise de sport adapté qui donne d'autres financements par rapport au sport adapté, donc c'est un deuxième groupe avec qui je travaille. Pour l'instant, on a fait des présentations publiques, mais on n'a pas été vers une démarche de création avec une demande de budget, mais c'est dans les projets. Aujourd'hui, c'est notre première sortie et peut-être que suite à ces rencontres, suite à d'autres futures demandes d'aller présenter notre travail à d'autres endroits, on envisagera une création. Pour moi, la logique est d'aller effectivement petit à petit demander des aides pour pouvoir passer au stade de création. Ce serait la suite logique. Mais pour l'instant, on prend notre temps. On fait les choses petit à petit.

Pierre DELOCHE - Je voudrais témoigner par rapport à votre question. Je suis chorégraphe. J'ai travaillé plusieurs années, entre autre, avec la Fondation Richard, qui est une fondation qui accueille des résidents handicapés moteurs, des adolescents. Par rapport à ça, il n'y a pas seulement la création, il y a aussi l'accompagnement supplémentaire, c'est-à-dire que la fondation fait appel parfois à un intervenant -en l'occurrence, c'était moi pendant un temps. Je me suis donc retrouvé un petit peu seul par rapport à la demande qu'il y avait des handicapés. Les institutions, nos tutelles comme le Conseil Général, le Conseil Régional et la DRAC ont donné un appui pour que l'atelier puisse être riche et donc avoir d'autres intervenants qui viennent avec moi l'enrichir. C'est donc déjà à ce niveau-là qu'on a besoin de l'appui de nos tutelles, avant de parler de création.

Alain GOUDARD - M. Courtieux précisait que le Conseil Général de l'Ain avait ouvert une ligne budgétaire pour aider diverses démarches artistiques initiées en direction des personnes en situation de handicap. Cette aide peut être accordée pour soutenir le démarrage d'une action, comme elle peut venir soutenir un projet de création avec, en aboutissement, une présentation publique.

Émilie BORG - Je voudrais préciser que le travail de création n'est absolument pas une fin en soi, et que tout le travail de laboratoire qui peut être mené à un certain moment, parfois, c'est le seul qui est à mener, et il est vraiment essentiel.

Alain GOUDARD - Cela rejoint aussi un questionnement qu'on avait tout à l'heure à propos du signe. À un moment donné, qu'est-ce qui est du fait de la représentation publique et qu'est-ce qui est du domaine du travail, de l'élaboration, et du travail de mise en route ? Quand Véronique évoque le fait de prendre son temps, et que la finalité n'est pas immédiatement de passer à l'acte public même si on a fait un travail de création, c'est d'abord qu'il y a tout un travail d'élaboration, et de prise de conscience de ce qui est en jeu entre les personnes. On a évoqué aussi tout à l'heure la question de qu'est-ce que doit être le projet ?

***“Dans la création c'est à tout moment qu'elle existe,
dès qu'il y a relation, il y a création.”***

Pierre DELOCHE - Je rebondis sur ce que vous dites. Dans la création c'est à tout moment qu'elle existe, dès qu'il y a relation, il y a création. Sinon, vous avez sollicité les acteurs qui interviennent dans les institutions. Avez-vous sollicité aussi largement les responsables des services éducatifs des institutions en question ?

Alain GOUDARD - Ils ont été informés de ce moment-là. Il y aura tout à l'heure l'intervention de Mme Lechenard, qui est Chargée d'action culturelle au Centre Les Beaumes. Je suis très heureux de vous accueillir ici, et de pouvoir faire référence au projet mené par Sébastien Cormier à Valence. Lui-même, ainsi que Alain Mor qui dirige l'établissement, ne pouvaient être là aujourd'hui, et c'est Mme Lechenard qui a bien voulu venir nous en faire part. Donc, il y a bien eu une sollicitation de cet ordre-là.

“Il y a parfois des problèmes de lisibilité de notre travail au sein des institutions.”

Pierre DELOCHE - J'évoquais cela, car il me semble qu'il y a parfois des problèmes de lisibilité de notre travail au sein des institutions. J'ai rencontré d'autres institutions dans lesquelles ça se passait sans que j'intervienne moi-même, et quand j'entends Jean-Paul Godeau, ça m'évoque des tas d'échos. Par exemple, on a travaillé pendant trois ans à la Fondation Richard. Il y a beaucoup de choses qui se sont faites, des progrès thérapeutiques énormes qui ont été observés au niveau des résidents, au niveau artistique aussi j'espère bien sûr. On s'est rendu compte, au bout de trois ans, même en les invitant hebdomadairement à l'atelier, même en réalisant des opérations où ils sortaient, des opérations mixant les publics comme avec le Lycée St Exupéry, où l'on a fait plusieurs actions photos chorégraphiques et vidéo, que l'institution n'avait pas pris vraiment la réelle mesure de ce que nous faisons. En fait, on les aurait emmenés voir une chèvrerie pendant X mois, ou au cinéma, ou leur passer des vidéos, ça aurait été à peu près pareil. C'était de l'ordre de l'occupationnel. Et en fait, ce n'était ni de l'ordre de la transmission, ni de l'ordre de l'apprentissage, ce n'était pas de l'ordre de l'artistique en lui-même, sans parler de la valorisation de notre ego artistique à nous. On se rend compte que le travail leur passait au-dessus de la tête, c'est un peu triste, car je pense qu'il y a beaucoup de choses à faire vis-à-vis de ces institutions, pour qu'elles prennent la mesure de ce qui se fait, ce qui n'est pas une occupation technique, des gestes techniques dont parlait Jean-Paul Godeau.

Annick MARTY, C.A.T. de la Croix-Rouge, Recoubeau - Dans l'institution où l'on travaille, on a toujours encouragé ce qui était expression et communication. Je suis intervenante extérieure, psychothérapeute, et on a toujours pensé que leur corps marchait mieux et que la communication passait plus par le corps, que par les mots. On a beaucoup de mal par les mots, donc on s'en est vite rendu compte. J'étais très partie prenante car ça fait vingt ans que je travaille dans cette institution. Au début, quand j'ai connu Véronique Gougat, j'ai commencé à utiliser le cirque, le jonglage, pour faire des ateliers de gestuelle. Ensuite, Véronique a proposé de les initier au trapèze. Et ça a démarré comme ça. En fait, c'est une dimension qu'on utilise très peu dans les C.A.T. parce qu'on leur demande de travailler. et en plus, ils sont dits handicapés mentaux, donc il y a beaucoup de tabous là-dessus. C'était quand même une gageure de faire ça. Et il y a quand même je trouve, malgré ce que dit Claudine, beaucoup de suivi. Dans l'institution, même s'il y a des tiraillements, même s'ils vont voir aussi parfois autre chose à la place d'aller les voir au trapèze, la question de la communication a beaucoup changé. Ils sont vraiment contents de ça. Et sur les émotions, c'est moins tabou. On peut les montrer aux autres, et ce n'est pas ridicule.

Alain GOUDARD - Ce que tu soulèves est important. On ne peut faire l'impasse sur un travail de médiation. En effet, les artistes, ou les intervenants menant une action artistique ont souvent

“À partir du moment où j’ai commencé à travailler dans ce type d’activité, j’ai ressenti plus de facilité à vivre mes émotions dans le travail, dans la relation avec l’autre, et accepté aussi d’être interpellé par l’émotion de l’autre dans la prise en charge.”

l’impression de ne pas être toujours compris par le personnel de l’institution. Il y a parfois un sentiment d’incompréhension. Il existe aussi des “peurs” du côté institutionnel devant un projet artistique qui bouscule certains fonctionnements, certaines habitudes. Il est donc nécessaire qu’un travail de médiation, que des espaces de parole soient mis en place tout au long du projet. La réussite du projet artistique dépendra énormément de la qualité du partenariat, de la confiance réciproque qui aura pu s’établir entre l’équipe artistique et l’équipe institutionnelle.

Pierre DELOCHE - Peur et indisponibilité. Alors indisponibilité parce qu’on a peur, ou bien on ne se sent pas disponible. En tout cas, c’est une indisponibilité flagrante que j’ai rencontrée.

Estelle BONNIER - Je voulais juste continuer par rapport à ce que disait Pierre Deloche. J’anime aussi un atelier dans une section d’accueil de jour avec des personnes IMC, et l’on avait été invité à Dommartin, une autre institution, à présenter notre travail. Cela a été très positif, car ça a généré des énergies et la Fondation Richard organisera l’année prochaine une journée de rencontre autour de la danse, du cirque et du théâtre. C’est très bien que petit à petit des choses comme celles-ci se mettent en place, car lorsque l’on entend parler les personnes qui participent, on se rend compte que c’est important de rencontrer d’autres personnes, des personnes valides, des personnes handicapées, d’autres handicaps, d’autres formes de travail. Je trouve que c’est bien que l’on continue à faire ce travail et que petit à petit cela sème des graines, qui poussent un petit peu. On verra jusqu’où, mais la Fondation Richard continue à aller dans ce sens-là.

Danielle MACQUARD - Je m’adresse aux accompagnants, notamment à Jean-Paul Godeau. Tu as dit que la pratique artistique avait modifié ta façon de travailler globalement. J’aimerais affiner un petit peu. tu as dit que tu avais une approche et une sensibilité différentes, mais je voudrais que l’on creuse concrètement. Quelles sont les modifications ? Ça m’intéresse beaucoup aussi, dans les interactions.

Jean-Paul GODEAU - Comme je le disais tout à l’heure, on apprend un métier relationnel qui se base beaucoup sur des techniques. La technique est quelque chose dans laquelle on peut facilement se réfugier. À partir du moment où j’ai commencé à travailler dans ce type d’activité, j’ai ressenti plus de facilité à vivre mes émotions dans le travail, dans la relation avec l’autre, et accepté aussi d’être interpellé par l’émotion de l’autre dans la prise en charge. En travaillant avec des personnes lourdement handicapées physiques, on a vraiment une proximité corporelle, mais cette proximité justement on ne la vivait que très facilement autour d’une certaine technique. Maintenant, la technique, n’est plus qu’un outil pour mon travail. Mon approche, ma prise en charge du résident, le fait de travailler avec des personnes handicapées, font que je suis vraiment dans une proximité différente au niveau de cette prise en charge.

Par rapport au toucher, il est de fait modifié car quand on est touché soi-même, on s’aperçoit effectivement d’un certain nombre de choses et à partir de là, on agit différemment. Cela fait vingt-cinq ans que je fais ce travail-là, et les choses ont quand même beaucoup évolué. Ça va peut-être beaucoup choquer, mais la première fois que j’ai travaillé dans une institution, dans le Maine-et-Loire, je travaillais avec des personnes lourdement handicapées aussi, et les toilettes se faisaient avec des gants en plastique. Je ne sais pas si l’institution était particulièrement retardée ou non. Maintenant, bien sûr, plus personne ne ferait de toilette avec des gants, j’espère. Mais effectivement aujourd’hui, avec cette activité, avec ce que j’ai pu ressentir, j’ai une approche qui est certainement très différente. Pas tout le temps, parce qu’effectivement il y a aussi des jours où l’on est pris par l’habitude, qui fait que l’on retombe dans la technique.

“On est tous mis en difficulté, je crois, aussi bien à l'intérieur de l'institution qu'à l'extérieur de l'institution, avec ce rapport au corps, et on se heurte à ce que les gens peuvent vivre eux-mêmes avec ce rapport au corps.”

Une dame - On parle beaucoup d'émotion, de sensation. On est là aussi dans le rapport au corps à la sensualité, la sexualité, et peut-être aussi, dans cette pratique, dans cette modification des représentations, que l'on a au corps et par le corps. J'ai travaillé aussi en tant que musicienne dans un IME, IMP, C.A.T., et l'on avait toujours cette gêne, ces mots qui n'étaient pas dits sur les transformations, les interactions mutuelles et l'approche du corps, de la peau, de toutes les représentations que l'on peut avoir aussi sur la question “*qu'est-ce qu'on va dire de moi si je m'approche de l'autre trop près ou trop loin*”.

Jean-Paul GODEAU - J'ai fait beaucoup d'activité autour de la balnéothérapie, et le fait d'être dans l'eau avec une personne handicapée, comme le fait de pratiquer la danse, le contact, le travail sur la voix, peut nous faire nous interroger. Effectivement, j'ai beaucoup de collègues qui refusent cette approche. Je n'avais pas eu cette difficulté par rapport à l'eau, parce que l'eau est quelque chose de naturel pour moi, mais par contre, c'est compliqué.

Émilie BORG - Je vais faire une réponse par rapport à cela. La question du toucher, de la sensualité, de la sexualité se pose effectivement en permanence, même entre danseurs. Mais en général, on n'est pas dans un rapport amoureux. On est simplement là parce qu'on a quelque chose à faire ensemble qui est au-delà de ça. À partir du moment où l'on est clair avec cette intention, le problème ne se pose pas. Ceci dit, quand je me retrouve sur les genoux de Michel par exemple, ça provoque des réactions, effectivement. Et puis, on en parle, on en rit. On sait que ce sont des choses qui existent très peu dans le quotidien et que l'on partage. Ça fait partie de la vie.

Pierre DELOCHE - C'est un risque à prendre. Quand on est avec des adolescents, c'est encore plus délicat, et c'est un risque qu'on doit assumer, avec prudence quand même. Quand je fais des ateliers comme ceux-là, j'apprécie qu'il y ait la présence de l'éducateur.

Diana TIDSWELL - Je voulais revenir à ces questions de médiation au sein de l'établissement. C'est très proche de ce qu'on est en train de dire sur le toucher et les tabous. Je crois que c'est pour ça qu'à l'intérieur de l'établissement, les portes se ferment. Dans l'I.M.E. où je travaillais, j'avais, au bout de onze ans, une petite équipe des mêmes éducateurs qui ont trouvé ce lien avec le corps, soit parce qu'en amateur, ils aimaient danser, soit parce qu'ils étaient à l'aise. Ils étaient à l'aise à la balnéothérapie, ils ne mettaient pas de gants pour faire les toilettes alors qu'il y en a beaucoup qui le font encore. Donc, j'arrivais le jeudi matin, et quelques uns me disaient bonjour, tandis que pour d'autres la porte se fermait. Et ce qui s'est passé ensuite, c'est que Max Barboni est venu faire un travail photo autour de l'atelier, et dans ce travail photo, on a cherché à saisir le geste chorégraphique, ce qui n'était pas évident avec ces enfants qui étaient autistes, psychotiques avec d'énormes difficultés de communication. On a donc réussi, avec quelques photos, à saisir cet instant et le directeur de l'établissement a demandé à Max Barboni de faire une exposition photographique. Celle-ci a été affichée dans l'entrée de l'établissement, à l'accueil. Et elle y est restée pendant cinq ans. On avait ajouté quelques mots dessous, par rapport au toucher, par rapport au droit de tous à danser, de quelle danse il s'agissait. On n'était pas dans une démarche militante en face des gens tout le temps, mais ces gens-là passaient devant tous les matins, et cela a fait son chemin.

René COURTIEUX - Je voulais quand même rappeler en préambule que la ligne culture et handicap du Conseil Général de l'Ain est justement en place pour éviter de mélanger avec l'art-thérapie. Quand on a un débat sur les établissements, on pourrait envisager un forum sur le problème du traitement du handicap en général, notamment au niveau de la façon dont les budgets sont conçus pour permettre la mise en place des outils à l'intérieur, autour de l'animation, ou plus largement autour du soin. Mais en ce qui concerne le Conseil Général de l'Ain, la ligne

“À quel moment peut-on s'autoriser à vivre une émotion, que l'on soit professionnel, que l'on soit soutenu par des professionnels, ou que l'on soit en dehors de l'institution ?”

culture et handicap est indépendante, et encore pas suffisamment puisque l'on se pose encore la question de savoir si ça doit apparaître dans la section handicap ou dans la ligne culture, c'est-à-dire dans la direction sanitaire et sociale ou dans la direction culturelle. Pour l'instant, c'est entre les deux, parce que rien n'a été tranché mais aussi bien du côté des deux directions, il y a le souhait de bien garder le cap.

Vu la modestie de la ligne, on souhaite plutôt aller vers l'aspect culture et inclusion des personnes handicapées, et à travers les créations, qui font suite à des activités dans les institutions. Sur les trois années, nous avons beaucoup plus de projets qui viennent de l'institution. À mon regret, et au regret d'un certain nombre d'autres, il est plus difficile d'aborder les personnes qui sont chez elles par rapport à leur ouverture culturelle. Et ça c'est aussi un autre domaine que je ne voudrais pas qu'on oublie.

Claire CROZIER - Je suis éducatrice spécialisée et je travaille auprès de l'Association des Paralysés de France. Il y a une question qui transcende tout ce qu'on a dit depuis le départ et qu'il est important de dire, c'est que la question du toucher et la question du rapport au corps, parlent d'abord à la personne handicapée. On est tous mis en difficulté, je crois, aussi bien à l'intérieur de l'institution qu'à l'extérieur de l'institution, avec ce rapport au corps, et on se heurte à ce que les gens peuvent vivre eux-mêmes avec ce rapport au corps. Ensuite, il y a toutes les questions de société actuelles où l'on met sans arrêt en évidence la crainte de s'impliquer émotionnellement, parce que ça pourrait vouloir dire qu'on verse dans des choses auxquelles on n'aurait pas droit. Mais je pense que la question essentielle, c'est à quel moment peut-on s'autoriser à vivre une émotion, que l'on soit professionnel, que l'on soit soutenu par des professionnels, ou que l'on soit en dehors de l'institution. Ce n'est même plus au niveau du handicap que ça se passe, c'est une question d'ordre social, d'ordre humain.

Joël KEROUANTON - Je travaille au C.A.T. culturel Cécilia, à La Ferté-sous-Jouarre, en Seine et Marne. Je souhaiterais poser une question à Émilie Borgo. Est-ce que vous faites la demande que Jean-Paul Godeau soit présent dans l'atelier ? Quel rôle a Jean-Paul dans la relation que vous avez avec les résidents ? En quoi, pour vous, est-ce important ?

Émilie BORG - Le fait qu'il y ait quelqu'un de l'institution qui soit présent était un point de départ. Le rôle de Jean-Paul était un garant au départ, mais maintenant, il y est au même titre que chacun d'entre nous. Il n'y a plus du tout cette distinction. Je ne sais pas si on s'était posé cet objectif, mais on est arrivé là, et heureusement, ça me semble très important, avec les mêmes fragilités que tout le monde. J'ai envie de faire un petit rebond sur ce qui vous soulevait juste avant, que ce n'est pas tout à fait par hasard dans votre intervention ce matin. Les chorégraphes, les danseurs qui se retrouvent ici aujourd'hui sont souvent dans des pratiques qui mettent en jeu la danse contact d'improvisation, l'improvisation, un rapport un peu particulier au corps. Ce qui peut sous-tendre ces pratiques-là, c'est le travail d'écoute. Je pense que c'est une des réponses par rapport à ces questions-là, c'est fragile et on n'a pas de réponse ferme à cela, et c'est tout le temps un risque que l'on prend. Mais si on n'ouvre pas cette brèche et bien on n'y va pas.

Pierre DELOCHE - Pour répondre à la question que vous nous posiez à tous les deux, pour moi ce n'est pas une question de garant. Quand on intervient artistiquement, elle est là au départ parce qu'effectivement il faut une personne référente. Je crois même qu'au niveau légal, ça doit se passer ainsi en principe. En tout cas, j'ai toujours tenu à cela. Mais par contre, on a essayé et on a obtenu souvent gain de cause pour que les éducateurs ou les éducatrices s'impliquent dans le travail, avec par exemple les défilés qu'on a mis en place pour la biennale de la danse. Ça dépend ensuite de chacun de s'impliquer plus ou moins. Certains vont s'impliquer et vont préparer la danse, la travailler avec les handicapés, et puis, quand il s'agira d'aller

“Vous ne faites pas de l’artistique, puisque vous travaillez avec des handicapés”.

sur place pour danser, au dernier moment, ils vous disent qu’ils ne veulent plus y aller, alors qu’on avait conçu la chorégraphie avec eux. Donc certains le font et d’autres ne le font pas. C’est vraiment une question d’implication personnelle, et chaque individu est différent.

Émilie BORG - Je voudrais souligner qu’on a une chance inouïe d’avoir un engagement pareil, parce que dans un autre atelier que j’ai pu vivre, on avait cette demande-là, et ce n’était pas toujours le même référent qui était présent. Le résultat est très différent effectivement.

Kilina CREMONA - Je travaille avec des sourds qui ont des problèmes associés. Je suis une technicienne. Je travaille l’improvisation, mais très conduite et finalement, je me suis dit que j’allais d’abord travailler le corps. Et puis progressivement, ce sont eux qui ont vraiment provoqué le travail dans l’improvisation, et surtout le rapport du toucher. Finalement, c’est devenu vraiment un travail.

On commence toujours par chauffer le dos, on fait ce qu’il faut pour le corps, mais la demande sous-entendue, est vraiment *“touche-moi”*. Au début, quand ils se sont touchés, étant donné qu’ils vivent ensemble, c’était *“ah quelle horreur !”*. Je me suis dit que c’était très intéressant.

Et progressivement, ils se touchent avec plaisir. Face à cela, le créateur doit suivre son groupe et justement la création ou le spectacle, ce n’est pas ce que vous allez voir sur scène finalement, c’est ce qui se passe au quotidien. J’ai donc décidé de faire un petit film avec eux, et la première question qu’ils m’ont posée était : *“Est-ce que tu vas filmer quand on se touche ?”* J’ai répondu que je filmais tout, avec leur accord. Ils étaient tout à fait d’accord, de montrer qu’ils se touchaient. L’éducatrice était très surprise de cela. On en est là, et maintenant, on se touche, c’est-à-dire qu’il y a vraiment le rapport au corps, avec des personnes qui, au début, ne pouvaient pas. Donc, entre la thérapie et l’art ou la culture, je ne sais pas où est la limite.

Pierre DELOCHE - C’est un débat que l’on pourra peut-être avoir plus tard, mais ça m’irrite un peu quelque part, car je crois que c’est important de les distinguer, mais il faut aussi les unir parce que ce sont des choses qui se rencontrent complètement.

Catherine JOUANDON - Je voudrais bien répondre à Monsieur Courtieux. Dans le département du Rhône, le département handicap n’est pas du tout intéressé par une ligne éventuellement culturelle, ou de pratique.

Je travaille auprès de Kilina Cremona pour l’aider à monter son projet, et en ce qui concerne nos tutelles, on nous demande si l’on fait du social, et ce n’est pas le cas, ou bien on nous dit : *“Vous ne faites pas de l’artistique, puisque vous travaillez avec des handicapés”*.

On a systématiquement ces réponses-là, c’est-à-dire que l’on est en face de personnes qui veulent absolument que l’on rentre dans des cases alors que c’est impossible puisqu’on est dans une frontière qui n’est pas délimitée. Dès qu’on ne rentre plus dans des cases, soit on dérange, soit on se fait envoyer à droite, à gauche. On est en 2004, et je suis atterrée d’être en face d’hommes et de femmes politiques, qui n’ont encore pas fait des choix un peu plus larges. Dans n’importe quel pays du Nord, les choses se passent différemment. La France c’est la honte. Je dis ça à tous les politiques de France.

Joëlle COLOMBANI - Effectivement, ce qui me chagrine, ce sont ces histoires de case budgétaire et de case humaine. Quand on a un handicap physique lourd, on vous met dans une institution. Quand on a un handicap mental, on vous met dans une autre institution, qui s’appelle en plus un Centre d’Aide par le Travail. Quand on a un handicap social, on est sous la tutelle du développement social urbain. Des handicaps, il y en a une multitude. On est dans des cases.

Ce qui me pose problème, c’est quelle est ma place en tant qu’artiste ? Est-ce que je dois aller dans ces lieux avec lesquels je ne suis pas d’accord, avec lesquels je ne me sens pas

bien, pour amener du mieux-être ? L'idée d'un festival art et handicap me pose problème. J'ai l'impression qu'on joue le rôle que l'on veut bien nous faire jouer, et quand je dis "on", ce ne sont pas que les politiques, c'est "on" nous individuellement, c'est "on" nous collectivement.

J'ai toujours entendu que les institutionnels n'étaient pas partie prenante, ils gèrent de l'humain, et ils gèrent de l'argent. C'est comme les grosses structures culturelles, qui gèrent de l'administratif et un tout petit peu de culture dans un coin, quelque part. En tant qu'artiste, j'ai l'impression qu'on en est encore à se dire qu'on a besoin de nous, qu'il faut que l'on soit là pour que ce soit un peu mieux dans cette chose qui ne va pas si bien. Finalement, ça convient à tout le monde que les choses fonctionnent comme ça. Et puis ça ne change pas tant que ça.

Il y a eu une période dans l'histoire de la psychiatrie où l'on s'est dit que les choses allaient changer, mais ça n'a changé que l'espace d'un instant. Ça a changé à l'intérieur des hôpitaux psychiatriques, mais ça s'est refermé. Ensuite, on a inventé l'art-thérapie, je ne sais pas ce que c'est que l'art et que la thérapie, et que la thérapie et l'art. Puis, les artistes sont rentrés dans les lieux, et finalement, qu'est-ce qu'on fait vraiment pour l'humain ? Ce qui m'intéressait dans la démarche d'Émilie Borgo, la première fois que j'ai animé un stage, c'est que ça n'était pas au Villa Joie, mais au Studio des 4 vents, qui est un studio de danse. Je me suis retrouvée avec des personnes qui vivent au Villa Joie, et d'autres qui vivent à Lyon, à Paris, etc., et des personnes différentes avec des histoires différentes, et c'est ça qui est intéressant.

"La personne handicapée est un amateur. Un amateur qui a du goût, et qui doit avoir la possibilité de pratiquer la discipline artistique de son choix au sein des équipements culturels qui les dispensent."

Alain GOUDARD - Cela pose la question de l'accessibilité à l'offre culturelle pour l'ensemble de la population, y compris les personnes en situation de handicap. Il nous semble important d'aborder cette question de l'accessibilité à l'offre culturelle pour les personnes en situation de handicap, à travers un cadre plus large, comme celui des pratiques amateurs. La personne handicapée est un amateur. Un amateur qui a du goût, et qui doit avoir la possibilité de pratiquer la discipline artistique de son choix au sein des équipements culturels qui les dispensent. C'est bien donc la question de la chaîne de transmission des pratiques artistiques et de leurs accessibilités qui se pose et sur laquelle on doit travailler si l'on veut vraiment aboutir à une inclusion réelle des personnes handicapées dans la vie culturelle et artistique d'une ville, d'un département, d'une région.

Adam BENJAMIN - Je veux répondre à différents points. La question de la thérapie de l'art pose la question de savoir est-ce que c'est quelque chose de culturel ? Sur la question de fond de l'argent, ce n'est pas important. Tu prends ce que tu peux. Si quelqu'un t'offre de l'argent, tu le prends. Parce que la chose la plus importante, c'est de faire le travail. Ensuite, tu peux débattre sur le cadre.

Je voudrais aussi revenir à Jean-Paul Godeau et à la question de la danse ou du "fromage". C'est dans cette question que l'on trouve un petit grain de vérité. On est tous des artistes, on travaille avec de la musique, du théâtre et de la danse. Quand on entre dans une institution, si l'on est content de faire notre art avec des handicapés dans l'institution, je dirais que l'on reste dans le cadre de la thérapie. Si on entre dans une institution et que l'on fait notre travail avec ces gens, et l'on se sent concerné avec

**“Le travail de la danse est la libération du mouvement.
C’est un droit humain d’être libre de bouger.”**

la manière d’ouvrir les portes, cela devient une partie du cadre de la culture. Ça fait toute la différence. Quand on travaille, soit on est dans un monde de thérapie, et dans ce cadre-là, on est dans les valeurs et les règles de l’institution parce que l’on travaille absolument comme un membre de l’équipe, soit si l’on est artiste, on entre dans une institution et l’on travaille selon les règles de l’institution. Si tu ne fais pas ça, tu n’es pas artiste, parce que l’histoire des institutions, c’est d’enfermer les gens, de les séparer de la société. Le travail de la danse est la libération du mouvement. C’est un droit humain d’être libre de bouger. Et si quelqu’un dit “désolé, aujourd’hui, c’est le fromage”, tu n’es pas libre.

Christiane AUDEMARD - Je travaille au Conseil Général de l’Isère. J’ai longtemps été directrice, je le suis toujours, du Service des Pratiques Artistiques, de l’enseignement artistique et du spectacle vivant, c’est-à-dire dans la culture, et depuis deux ans, je travaille à la mise en place d’un service culture et lien social au sein du Conseil Général. Ça tombe bien que j’intervienne après ce monsieur, parce que c’est justement ce type de réflexion qui amène une institution politique, une collectivité, à s’interroger sur la place de la culture dans la société et sur son rôle à redonner du lien, de la confiance, de la dignité, sans pour autant perdre sa fonction culturelle.

Mon service ne travaille pas uniquement dans le secteur du handicap, mais dans l’acceptation la plus large de ce lien social qui se fait pour tous les individus, qu’ils soient ou non enfermés, qu’ils soient ou non handicapés, qu’ils soient ou non dans la différence, dans l’exclusion, dans la non-insertion, au niveau éducatif, au niveau du travail, au niveau de l’habitat, au niveau de la langue. Cette réflexion qui en est au début, véritablement en construction, nous a fait nous poser la question de savoir si c’est du social ou si c’est du culturel. C’est un choix politique. Le choix a été définitivement culturel, c’est-à-dire qu’il pose la question de la place de la culture et de l’art dans la société pour chaque individu de la société. On est tous différents et c’est notre différence qui constitue notre richesse. Donc, chacun a droit à la culture, pas uniquement à la pratiquer, mais aussi à la consommer, à la vivre, à la penser et à la structurer. Cela suppose des obligations de travail en commun. Ce service, qui est inclus dans la Direction des Affaires Culturelles, a une obligation de transversalité avec l’ensemble des services sociaux, de la jeunesse, de l’éducation, de la santé, mais aussi l’ensemble des services culturels, les bibliothèques, les musées, les écoles de musique, et tous les autres, tous les établissements éducatifs et socioculturels. C’est dans cette transversalité que nous aurons une meilleure approche et une meilleure réponse politique à apporter.

Contrairement à ce que disait Adam Benjamin, l’argent compte quand il est vécu par une institution publique, c’est-à-dire qu’elle a éminemment fait des choix, et ces choix se mesurent financièrement. Lorsque j’ai interpellé les élus pour dire qu’il était important que nous y allions, je leur ai également dit qu’on y allait vraiment avec les moyens, car sur le terrain nous avons besoin de leur apporter les moyens, ou bien on n’y va pas, ce n’est pas la peine. Donc le choix a été décidé d’avoir ce service et de doter ce service financièrement de façon importante, un peu si je regarde le rapport ; dix fois plus qu’au niveau de l’Ain. Mais peu importe.

Ce qui est important, c’est de dire qu’il faut qu’on y soit, qu’on redonne la parole à chacun, et que la place de l’artiste est partout. Notre travail est d’accompagner ce travail de terrain, de créer effectivement des passerelles, des réseaux, de favoriser la médiation culturelle et surtout, chaque fois que c’est possible, de créer des binômes entre ceux qui sont sur le terrain, et les artistes ou les professionnels de la culture. Binômes réels ou binômes virtuels, mais toujours binômes, c’est-à-dire que personne ne se met à la place de l’autre, mais on travaille en complémentarité. C’est fini la place de l’artiste comme répondant à une paix sociale. En tout cas, c’est ce qu’on veut faire en Isère.

III – Tables rondes

Table ronde n°1 : Comment naît le geste chorégraphique ?

Diana TIDSWELL, Chorégraphe, Cie Diana Tidswell, Ste Euphémie (01)
Max BARBONI, Photographe, Lyon (69)

Diana TIDSWELL - Je suis chorégraphe de la Compagnie Art Works. C'est une compagnie qui est résidente de l'Ain. D'origine anglaise, française depuis le 1^{er} octobre 2004, je travaille depuis une douzaine d'années dans le secteur du handicap. Je suis intervenue pendant onze ans dans un I.M.E. dans le Rhône, auprès d'enfants polyhandicapés, autistes, psychotiques, âgés de six à vingt-et-un ans. J'interviens depuis l'année dernière dans un C.E.M. Dommartin avec des jeunes gens qui sont IMC (infirmités motrices cérébrales), âgés de seize à vingt-six ans. Ce sont deux publics très différents et deux approches très différentes à rechercher, à partir de ce que je sais faire, à partir de ma pratique. Dans le contexte de cette journée de rencontre culture et handicap, il me paraît impossible de séparer la notion de la naissance du geste chorégraphique de la réflexion sur la mise en relation d'une pratique professionnelle de danseuse et de chorégraphe avec une pratique de création en danse adaptée aux personnes handicapées. Avec Max Barboni, photographe, nous allons essayer de décrire le geste chorégraphique.

“C'est un geste qui est créateur d'émotion, dans la mesure où la sensation de danser est porteuse d'émotion en soi.”

Je voulais revenir sur la notion de naissance d'un geste chorégraphique d'une façon très large par rapport à tous les publics. Muriel Guigou a évoqué cela ce matin, en parlant de la danse libre, de l'évolution de la danse contemporaine en France. Je voudrais lancer quelques idées. Par exemple, à partir de quel moment peut-on dire qu'un geste devient un geste chorégraphique ? Est-ce que tout mouvement humain peut devenir de la danse ? Si oui, comment différencier un geste simple d'un geste chorégraphique ? Est-ce que le simple fait de se mouvoir est synonyme de danse ou est-ce que d'autres critères doivent entrer en ligne de compte ? Et si oui lesquels ?

Pour moi, le geste chorégraphique peut venir de n'importe quel mouvement. Il me semble que c'est un geste qui est porté par une intention avec une qualité de concentration et d'écoute, la présence dans l'instant. C'est un geste qui est créateur d'émotion, dans la mesure où la sensation de danser est porteuse d'émotion en soi. De plus en plus, on sent que la danse est devenue une autre émotion dans la gamme des émotions, une émotion qui s'appelle la danse, danser, qui va donner des émotions qu'on va exprimer à travers la danse. La danse est une émotion. Je fais toujours partie de cette émotion avant la naissance du geste. S'il n'y a pas cette émotion-là, le geste n'est pas porté, il me semble.

Je voudrais lire quelques citations de Mary Wigman :

*“(…) de la danse,
le plus éphémère des arts,
totalement de l'instant et pourtant
capable de se perpétuer indéfiniment.
Je vous parlerai de ce qui éveille en nous la joie,
Nous émeut, nous fait trembler,
Nous apporte le bonheur et la liberté,
Qui s'inscrit dans notre expérience
Lorsque nous l'avons laissé
S'accomplir en nous.*

*La dignité de la danse
réside dans cet instrument noble entre tous,
les corps vivants d'hommes et de femmes.
C'est pourquoi je place l'être qui danse*

*Au-delà du simple danseur professionnel.
Car la danse est plus grande que le danseur
Et le sera toujours (...)"*

Pour Jacqueline Robinson :

*"J'entends mon corps de l'intérieur, j'écoute :
mon cœur, ma respiration, le sang qui coule,
les nerfs qui frémissent, ces infimes tensions
provoquées par la pensée même, par le déroulement
perpétuel des réactions et émotions, face à chaque
instant de la vie.*

*Je danse : une manière d'être à une plus grande
dimension. Mes facultés sont comme démultipliées,
mes sens aux aguets, je possède et je suis possédée
je suis et je suis autre. L'espace qui m'entoure
vibre et se transforme. Que de choses à écouter."*

Pour Kent De Spain :

*"C'est en un sens une autre façon de penser,
mais une façon qui produit des idées impossibles à concevoir dans l'immobilité"*

Pour Daniel Sibony :

*"(...) la danse, le geste, sont une
ouverture du corps quand tout est bouché."*

Pour Laurence Louppe :

*"Intime (...), assimilé davantage à ce que nous avons en nous de plus secret, plus proche à la
fois du sensoriel et de l'émotionnel que de ce qui est directement traduisible en terme
rationalisant habituel."*

Dans ce contexte, la danse appartient à nous tous enfant/adulte/personne âgée, personne valide/personne handicapée. Ce n'est pas une pratique réservée à une élite de spécialistes, mais véritablement un art ouvert à tous.

Se pose ensuite la question de l'amplitude. Est-ce qu'une personne polyhandicapée ayant très peu de possibilité de mobilité peut danser elle aussi ?

Dans mon expérience et de mon point de vue, la réponse est oui. Mais il faut faire le choix d'identifier cette danse, de la regarder, de mettre des mots pour donner du sens.

Pour Bartenieff (cité par Laurence Louppe dans "La poétique de la Danse Contemporaine") :

"Le plus petit déplacement de poids opéré par un handicapé, nécessitant la mobilisation de tout l'être, est aussi intense, riche et bouleversant qu'une danse. (...) La charge d'un mouvement ne dépend ni de son ampleur, ni même de sa nature, mais de ce qu'il engage. Là est la profondeur de la poétique."

Dans mes ateliers, c'est une danse qui favorise l'échange, car nous travaillons avec une personne valide pour une personne handicapée. La relation passe par le toucher, le regard, l'écoute et le partage des sensations. Il est beaucoup question de donner et de recevoir.

“La relation passe par le toucher, le regard, l’écoute et le partage des sensations. Il est beaucoup question de donner et de recevoir.”

J’ai demandé à Max Barboni de m’accompagner lors de cette table ronde car pendant la préparation de son livre, *“Le geste et l’instant”*⁸, nous avons eu l’occasion de travailler ensemble à partir d’un atelier que j’animais à l’époque à l’I.M.E. du Val-de-Saône, dans le Rhône.

C’est un travail où l’on a vraiment pris le temps. En 1998, l’atelier était installé depuis six ans à l’I.M.E., et je cherchais à laisser des traces de cet atelier. J’avais fait ce solo dont j’ai parlé ce matin, où j’ai repris les gestes, et c’est moi qui suis allée sur scène et eux sont venus au théâtre à Lyon pour voir la pièce. Donc ils ont reconnu, et ils se sont tous reconnus. Les photos étaient une trace, mais ce n’était pas une vidéo. La vidéo, c’est autre chose encore. Notre objectif était vraiment de saisir les gestes chorégraphiques, ce n’était pas un documentaire.

J’ai cherché à retrouver cette émotion dont je parlais tout à l’heure, de la retrouver chez eux. Cette émotion appartient à tout le monde dans sa vie. Donc, je voulais essayer de les aider à sortir cette sensation, avec Max, de saisir ces gestes qui sont souvent très fugitifs avec ces jeunes gens.

L’objectif qu’on s’était fixé pour ces prises de vue, était justement de saisir le geste chorégraphique, parfois très fugitif chez ces enfants et adolescents qui étaient autistes, psychotiques ou polyhandicapés, souvent n’ayant pas la maîtrise de la parole. La danse est devenue un support de communication, un moyen pour entrer en relation autrement, intimement, à travers le toucher, le rythme, les vocalises, le regard, la complicité, le simple fait d’être et de danser ensemble.

Max BARBONI - Je suis photographe et également enseignant pour la photographie. J’ai travaillé, il y a quelques années, avec Diana sur un projet qui n’était pas au départ de faire un livre, mais d’essayer de voir ce qui se faisait dans la région Rhône-Alpes, et tout d’abord autour de Lyon, dans la pratique artistique des personnes handicapées. Nous nous sommes rencontrés grâce à la DRAC qui m’avait mis en contact avec Diana, et à partir de là, je suis allé à son atelier. J’ai fait un certain nombre de photographies.

Auparavant, en 1992, J’ai commencé à travailler sur la pratique artistique de la personne handicapée sans trop connaître ce qui touche au handicap, mais le fait d’avoir commencé à travailler sur l’autoportrait a été un point de départ. Dans les années 86-87 j’ai travaillé sur mon propre corps, et après avoir exposé ces images et en avoir eu assez de travailler sur mon propre fantasme, mon propre corps, j’ai voulu éventuellement travailler avec un autre corps. En rencontrant Claude Chalagui du Groupe Signes à Lyon, ça s’est fait un peu par hasard. J’ai pu pénétrer petit à petit à l’intérieur de l’univers du handicap et travailler avec des personnes handicapées. Simplement je préciserais que ma pratique photographique habituelle n’est pas du tout de travailler avec des personnes, mais j’ai travaillé sur les paysages. Donc pour moi, c’est aussi une autre manière de montrer des choses, et entre autres de montrer des différences. Diana est d’origine anglaise, je suis d’origine italienne, et le fait de naviguer de temps en temps entre deux cultures, deux pays, deux différences, c’est un peu aussi comme cela que j’avais envisagé les choses en photographie.

À chaque fois que je travaille avec des personnes handicapées, je rencontre la personne, l’artiste qui anime l’atelier, je passe beaucoup de temps à lui expliquer ce que je veux, pourquoi j’interviens, ce que je vais faire des photos. Bien sûr il faut son accord, alors ça peut être plus ou moins long. Avec Diana, ça a été assez rapide, mais malgré tout, il a fallu que j’explique parce qu’elle ne me connaissait pas et je ne la connaissais pas non plus. À partir de là, je suis d’abord allé voir ces personnes en atelier pour prendre connaissance,

⁸ Le Geste et L’instant, Art & Handicap en Rhône-Alpes, Édition Lieux Dits, diffusion - distribution : Les Presses du Réel, ISBN 2-914528-04-3.

“Est-ce qu’il faut que je prenne ce geste chorégraphique, ou est-ce qu’il faut que je choisisse un geste photographique, c’est-à-dire quelque chose qui fasse image photographique ? Puis très vite j’ai compris quel était ce geste.”

pour essayer de les connaître, par une première rencontre, et je suis arrivé ensuite sur l’atelier. Très vite, quand je suis arrivé, d’abord sans mon appareil photo, je me suis dit que l’on allait d’abord se regarder, s’adopter, faire en sorte qu’ils s’habituent à moi et que je m’habitue à eux. Petite précision aussi, ce sont des personnes polyhandicapées, et au premier regard, je ne voyais pas des danseurs, je voyais des polyhandicapés. Donc il a fallu que j’évacue cette vision-là pour pouvoir aller au-delà.

Quand je voyais ce que faisait Diana, ce que faisaient ces personnes, je me disais où est la danse là-dedans ? Et qu’est-ce que je viens faire dans cet atelier ? Ça a été un long moment de réflexion, et puis je me suis dit que j’allais commencer à faire des photos. Et en même temps, je sentais dans le regard des enfants et des adolescents, qui se disaient que j’étais là pour faire des photos, et se demandaient à quel moment j’allais commencer à faire des photos. Donc, quand on sent ce genre de relation, c’est-à-dire que la personne attend que je fasse des photos, je peux commencer à sortir mon appareil et faire des photos.

Ce sont des photos carrées, au format A6, avec un appareil relativement important et assez complexe à utiliser parce que techniquement, ce n’est pas toujours évident, et il fait beaucoup de bruit. J’ai pour habitude de me mettre à 1,50-2 mètres de la personne. Je ne vais pas à quinze mètres avec un téléobjectif, mais je travaille avec un objectif standard, et je veux être au contact presque de la personne de façon à pouvoir entrer dans des détails du travail et que cette personne puisse aussi travailler pour une image.

Tout à l’heure, Diana posait la question de qu’est-ce que le geste chorégraphique. Je me suis posé la question de savoir à quel moment il fallait que je déclenche. Je me suis retrouvé avec deux dilemmes : est-ce qu’il faut que je prenne ce geste chorégraphique, ou est-ce qu’il faut que je choisisse un geste photographique, c’est-à-dire quelque chose qui fasse image photographique ? Puis très vite j’ai compris quel était ce geste.

J’ai rencontré Adam Benjamin par hasard, lors d’un atelier qu’il a mené à Lyon en 1997, et j’ai fait quelques photos. Certaines choses qu’il avait dites lors de cet atelier m’avaient permis ensuite d’entrer plus facilement dans le geste chorégraphique de Diana, et des enfants avec qui elle travaillait. Une fois que j’ai compris cela, je ne me suis plus posé de question, et je me suis dit que maintenant, il fallait que je fasse des images. La seule chose qui m’intéressait désormais, c’était de faire des images. Je ne m’occupais plus du tout de savoir si c’était de la danse, ou pas, je me suis occupé de la photographie. Donc nous allons vous montrer quelques images qu’on a réalisées pendant l’atelier, et c’est vrai qu’on en a pas mal discuté. Les photos ont été vues par les personnes. On parlait ce matin d’éthique, toutes ces photographies ont été vues par les enfants, ou par les personnes photographiées, et elles ont été acceptées. Aucune photo n’a été refusée. Certaines posent question. Certains me disent telle photo n’a aucun intérêt. Peu importe. À partir du moment où la personne et moi avons choisi, et bien sûr avec Diana ou les autres artistes avec qui j’ai travaillé, à partir du moment où le choix est fait, on peut le revendiquer.

Diana TIDSWELL montre des photographies - Alexandre est profondément autiste, et c’était très rare qu’il réagisse. Il m’a saisi le bras, et en trois ans de travail avec lui, c’est peut-être la seule fois qu’il l’a fait. Ce qui était étonnant, c’était qu’il avait beaucoup de mal à montrer l’importance que la danse avait pour lui. Dans une situation d’autisme, ce n’est pas volontaire du tout de leur part, et quand on leur donne un outil pour sentir qu’il y a d’autre manière que la parole ou les moyens conventionnels de communication, ils le saisissent, j’ai senti chez certains jeunes gens que c’était vraiment profitable. Les idées qui ne peuvent pas passer dans l’immobilité, les idées qui ne peuvent pas passer non plus dans la parole, et donc c’est en passant par une relation au corps et à la danse qu’on arrive à avoir un autre contact avec eux.

Il y avait aussi un garçon IMC, c'était le seul qui avait un contact "normal" avec nous, mais c'était l'un des plus handicapés physiquement, et ce qui était intéressant avec cette photo, c'est que souvent Alexandre qui d'habitude ne se déplace pas et ne communique pas, au bout de quelques minutes, il était assis sur Tony, souvent il s'approchait et puis il collait Tony, pourtant Tony disait non, laisse-moi tranquille. C'est vrai que c'était cette relation qui est très présente, le fait de poser les personnes handicapées sur des tapis et qu'ils puissent évoluer, faire des choix de se mettre en relation ou pas avec ceux qui sont autour d'eux, c'est intéressant.

Là, c'était un petit garçon qui grimpait partout, il escaladait les murs, il était très dangereux, il prenait des risques et mettait les autres en danger, donc évidemment sur le groupe quand il n'y avait pas suffisamment de monde pour s'en occuper, il était souvent attaché à une chaise et il ne voulait pas, donc moi j'allais le chercher et puis il était passionné par la danse contact. Il s'est mis à rouler sur moi, à s'enrouler autour de mon corps et il adorait, il a découvert ça, il riait beaucoup. Il remontait, il regrimpait, c'était très intense. Il fallait trouver des points d'intérêt spécifique pour chaque enfant dans cette situation, il fallait trouver une proposition adaptée à chacun d'entre eux.

On avait fait venir des danseurs Hip Hop à l'établissement et Manu les a vus et après ça, il s'est mis à faire plein de roulades, et il essayait de tourner sur sa tête. Donc il a vraiment apprécié la prestation.

C'est une jeune fille, une des rares à avoir la parole. Elle avait des idées fixes de faire des choses et une fois qu'elle avait décidé, c'était difficile de... Ce jour-là, elle était partie sur une idée de flamenco, et elle dansait le flamenco. Elle avait souvent vu ses parents le danser, c'est comme ça qu'elle connaissait.

Ce ne sont pas des gestes chorégraphiques tout le temps, mais on s'en rapproche, on sent une qualité d'écoute.

C'étaient ces photos-là qui étaient dans l'entrée de l'IME et qui y sont restées. Max est venu les accrocher, et puis elles sont restées, je pense parce que personne ne les a décrochées, c'est dur de dire ça, mais, dans ces institutions, on accroche des choses. C'est vrai que ça a frappé, du coup ça a fait parler de cet atelier qui, était jusque-là caché, j'allais le jeudi, j'allais dans la salle, je repartais, je ne voyais pas grand monde et tout d'un coup, calmement on a réussi à imposer ça de façon très forte, parce que les images sont très fortes.

On avait envie d'aller au-delà du geste chorégraphique, pour aller vers le geste artistique, tout simple, en se disant que ce sont des gestes qui demandent concentration, écoute, de la présence dans l'instant, et on se disait que le problème se posait de la même façon pour les autres ateliers.

Max BARBONI - Le problème se pose particulièrement pour tous les ateliers, aussi bien danse que théâtre. J'ai photographié des ateliers danse, théâtre, musique, notamment Les Percussions de Treffort, et un atelier de pratique artistique de peinture Viaduc à Lyon, le groupe de Diana, le Groupe Signes, le groupe qui s'appelle l'Appétit à Voiron, le travail de Martine Meirieu qui maintenant travaille dans une association qui s'appelle Éolo, sur certains ateliers de théâtre avec Viaduc et à Vaulx-en-Velin.

À Vaulx-en-Velin, il y a eu la rencontre entre des personnes handicapées d'un foyer et des résidents du MAS du Taureau. Cela s'est fait par hasard, les gens avaient vu une émission où Martine expliquait son travail, et ont eu envie de la rencontrer pour travailler avec elle. J'en ai fait quelques photos, et cela a débouché sur un autre projet photographique où j'ai tenté de montrer la relation que l'on pouvait avoir entre une personne handicapée lorsqu'elle est en face de soi, c'est-à-dire faire des portraits de visages, de façon à voir s'il y a une différence, si on arrive à lire une différence sur les visages.

J'ai photographié aussi un atelier avec des peintres autour des adultes. L'un d'entre eux s'appelle Messaoud Bellabas. Il est d'ailleurs devenu peintre artiste. J'ai appris qu'il volait de ses propres ailes. Il est en fauteuil roulant. Il y a une photo où il a ce geste avec le plastique des voiles. Il travaille la peinture avec ses pieds, et il fait aussi de la sculpture.

En 1997, j'ai eu l'occasion d'assister à un atelier d'Adam Benjamin à Lyon, où il y avait différents types de handicap. J'avais été autorisé à faire des photos, mais j'avais pris la précaution de lui demandé de me dire si, à certains moments, je dérangeais, car il lui est arrivé de travailler sur des silences et sur des petites écoutes de gestes visibles, et il faut être très discret. Quand je travaille, à un moment, je ne m'occupe plus de savoir s'il y a une relation entre les personnes, je m'occupe de ma photo, je regarde à la fois la personne et le viseur, ce qui se passe sur l'image.

Adam Benjamin expliquait comment, à partir d'un tout petit geste, cela peut entraîner un grand mouvement. Imaginez photographier cela ! Donc, on se retrouve dans une situation délicate, c'est-à-dire que l'on voit des choses, on les comprend, mais en image fixe, cela ne donne absolument rien. En vidéo, ça serait possible d'avoir un mouvement, mais on n'aurait pas ce geste recueilli.

J'aime beaucoup l'image de cette personne qui est transportée au milieu. Je me disais que l'on pouvait transporter quelqu'un sans le faire tomber, sans lui faire mal, d'un bout à l'autre de la scène, en essayant de la faire évoluer d'une manière chorégraphique. Cette personne devait avoir énormément confiance en tout ce groupe qui l'a transportée. J'aime beaucoup le geste de tenir, de protéger, de chacun autour, de sourire même émerveillé. Cette jeune femme riait. Ça m'intéressait de faire une image qui montre cette sorte de cercle, donc il y a plusieurs photos. Peu importe si ça va vite, s'il y a de temps en temps des images un peu floues. L'important était d'arriver à saisir quelque chose de ce geste.

Une troisième image est assez intéressante. À un moment, j'ai vu deux personnes danser. Ce ne sont pas des personnes handicapées, ce sont des danseuses professionnelles, qui évoluaient assises dans un fauteuil. J'ai pris deux photos. Quand je leur ai montré les photos, elles ont été assez surprises de se voir aussi à l'aise avec un fauteuil, alors que ce n'est pas leur outil de travail.

J'ai travaillé aussi avec des enfants. Je vais évoquer un autre problème. Après avoir travaillé longuement avec le Groupe Signes, le premier atelier sur lequel j'ai fait des photos pour ouvrir ma démarche et aller au-delà, a été avec des enfants malentendants, à Lyon. J'ai fait un certain nombre de photos avec ces personnes. Mais il a été très difficile de faire comprendre aux parents qu'un enfant malentendant a un handicap, car cela ne se voit pas s'il a des cheveux longs. Ils étaient étonnés que je mélange dans le livre des images d'enfants ayant un handicap visible, et d'autres ayant un handicap moins visible.

Dans cet atelier, une plasticienne, qui était également enseignante, leur faisait faire des réalisations, tandis que je faisais des photographies. Le but était de montrer, de lancer un petit projet. Les enfants travaillaient et j'étais là. J'ai passé six mois avec eux. Il leur arrivait de me demander comment on faisait tel dessin, donc je posais mon appareil et je leur donnais quelques conseils, même si je n'y connais pas grand chose en dessin. À un moment, il s'est agi de travailler en manipulant la peinture avec les doigts. Certains refusaient, ils trouvaient que c'était sale, froid au toucher. C'était particulier, mais une fois qu'ils ont commencé à tapoter, c'est devenu quelque chose de très plaisant.

J'ai fait deux images, avec le même geste : il s'agit de mettre de la peinture sur une surface plane. Sur la première, un garçon travaille dans un couloir, donc les conditions de prise de vue sont aussi assez difficiles. Entre l'enfant et moi, il y a un mètre environ. J'ai beaucoup aimé le geste très délicat de cet enfant. Sur l'autre image, il s'agit du même geste, mais très lourd, fait avec un plaisir immense.

Au départ, lorsque je fais un travail photographique, je me pose des questions. Pour une personne handicapée, lorsqu'elle fait un travail artistique, quelles questions se pose-t-elle et comment résout-elle ses problèmes ? En plus des problèmes inhérents à la peinture, à la danse ou autre, il y a un problème qui est lié au handicap. Je me suis aperçu que finalement, ce qui en ressort, c'était le plaisir de faire la chose, de peindre, de danser. En faisant des photos de cette jeune femme en train de danser dans l'air par exemple, je vois également des sculptures et certaines images qui ont été faites en peinture. Alors comment sortir d'une culture où l'on a des images qui existent, et faire autre chose qui puisse avoir une certaine importance. Et à partir de ce geste-là, cela m'intéressait d'essayer de voir qu'il y avait un besoin d'exister à travers une pratique artistique, à travers un geste artistique.

Table ronde n° 2 : La danse peut-elle naître autrement ? Par le mouvement du non-danseur ?

Émilie Borgo, Artiste chorégraphique, Compagnie Passaros

Table ronde animée avec Véronique Gougat, Artiste de cirque en aérien et Carole Doussot, Danseuse amateur en situation de handicap physique

Cette contribution est basée sur un échange entre les intervenants et les participants à la table ronde. À partir de son contenu, j'ai étoffé certains aspects.

Cet échange est suscité à partir de différentes questions notées en gras.

Les textes en italique correspondent à des remarques ou questions du public.

Les interventions de Carole Doussot sont spécifiées.

Comment définiriez-vous la danse ?

Chacun a donné une réponse différente qui contenait un aspect ou une façon d'aborder la danse :

Mouvement / Non verbal / Geste / Se libérer de ses émotions / Joie / Un rythme intérieur / Musique / Énergie / Déplacement / Immobilité / Trouver sa place dans l'espace / Corps / Expression / Déformation / Partage

Les entrées dans la danse sont multiples. Chacun l'aborde à partir des modalités qui lui correspondent. Mon approche de la danse avec des personnes en situation de handicap (ou non) part de ce qui est connu pour aller vers l'inconnu et la découverte de nouvelles sensations et perceptions. Cette approche peut permettre à chacun de trouver une confiance pour ensuite ouvrir de nouvelles portes.

À partir de quel moment peut-on considérer que quelqu'un danse ?

Mon présupposé est que chaque individu, quelle que soit sa mobilité, peut danser. La danse est autant une question d'énergie, de présence et d'engagement que de mouvement.

Lorsqu'un individu perçu comme hors norme a le souhait de danser, les écueils sont nombreux. Ils vont du manque de lieux ouverts et accessibles, à la déficience d'intervenants. Ce constat est à relier avec les nombreuses barrières culturelles qui existent autour des représentations de la danse et de la différence.

“Son immobilité danse, sa présence danse et son visage danse. Il ne peut pas s'exprimer par la parole, mais ses choix sont clairs.”

Les représentations communément acquises de la danse fabriquent beaucoup de non-danseurs en situant la danse dans des espaces inaccessibles. La danse est encore souvent associée à la danse classique, un art situé dans une esthétique du beau et du lyrisme, empreint de l'image d'Apollon plus que de celle de Dionysos, réservé aux corps performants et considérés comme les plus plastiques.

L'histoire de C. illustre bien ces représentations. C. est handicapé physique.

Suite à sa licence de sciences de l'éducation réalisée en collaboration avec une danseuse amateur, il a souhaité suivre une formation pour devenir chorégraphe à l'école londonienne The place dont le chorégraphe Adam Benjamin est directeur associé. Au regard de ses pairs et de la COTOREP, son projet n'était pas crédible. Il a persévéré et a pu partir à Londres. Il danse aujourd'hui sur différentes scènes européennes. Sans une grande détermination et une certaine combativité, C. n'aurait pu réaliser son projet.

Carole Doussot cite l'exemple d'A. qui danse avec la compagnie Passaros. Il bouge uniquement les yeux et le visage. Pourtant, son immobilité danse, sa présence danse et son visage danse. Il ne peut pas s'exprimer par la parole, mais ses choix sont clairs. Il souhaite aujourd'hui continuer à danser pour lui et aussi pour un public. Une partie du personnel de la maison d'accueil spécialisée où il réside se demande régulièrement comment il peut danser.

Si je n'avais pas rencontré A. qui observait notre travail d'atelier dans la maison d'accueil spécialisée où il réside, il n'aurait pas dansé. La plupart des professionnels qui l'accompagnent n'auraient pas imaginé qu'il pouvait rejoindre un groupe de danseurs et chanteurs du fait de son handicap lourd. Pour cette équipe artistique, sa présence est d'une grande richesse, elle a ouvert des perspectives sur un travail fin sur la présence, la visualisation le silence, le souffle et le regard.

Faire de la danse ou danser?

Les danseurs porteurs d'un handicap apportent beaucoup à la danse contemporaine. Du fait de leurs limites, leur propos et leurs mouvements sont directement reliés à des nécessités. Ils sont empreints d'une profondeur immédiate.

Carole Doussot rappelle qu'avant tout, avant le handicap, on est une personne et on a des choses à dire.

Travailler avec des danseurs particuliers offre des espaces de renouvellements inouïs dans ma pratique. Les différences me permettent de déplacer mon regard, d'appréhender les corps à partir d'angles nouveaux.

Mes propositions artistiques se sont simplifiées. Elles ne s'attachent plus à une recherche de reconnaissance ou de beauté, mais à la puissance émotionnelle et énergétique que contient la danse.

Le désir de perfection et de performance est en lien avec des codes culturels. Ce désir amène une majorité de danseurs à se reconverter autour de la trentaine suite à des blessures ou une baisse de ces performances.

D'autres possibilités reliées à une qualité d'écoute existent pour appréhender le corps et ses déploiements d'énergie. La danse, à travers l'incarnation concrète et symbolique d'espaces imaginaires et physiques, propose des décalages. Elle ouvre à de nouvelles perceptions du monde. La danse est présente sous différents aspects dans toutes les cultures. Danser est un acte au-delà de tout formatage.

“Danser nous mène vers nous-mêmes et vers nos failles. Les failles sont un des espaces privilégiés de la danse.”

Danser nous mène vers nous-mêmes et vers nos failles. Les failles sont un des espaces privilégiés de la danse. La chute est la base et le point de départ de tout mouvement. La fragilité est un vecteur puissant de l'émotion lorsqu'elle est assumée. Lorsqu'elle ne l'est pas, elle provoque systématiquement le rire et la moquerie. Il est facile de s'amuser à regarder les “erreurs” dans un spectacle très virtuose. Les failles sont ce qui nous emmène vers l'inconnu et la transcendance, vers des espaces où nous devenons dansés.

Quelles danses ?

Les styles de danse les plus codifiés sont élaborés pour des corps performants. Il est toujours possible de les adapter. Cette option est complexe. Elle limite le nombre d'intervenants acceptant de travailler avec des individus hors norme. Lorsqu'elles sont mises en œuvre, ces adaptations peuvent conforter un regard conciliant sur le handicap. Ce qui est observé par le public est en lien avec les capacités physiques des danseurs plus qu'à leurs capacités expressives personnelles.

Les danseurs se situent dans un état de recherche et d'engagement oscillant entre connu et inconnu.

L'improvisation et la danse contact offrent des espaces de pratique horizontaux. Elles permettent une danse sans chorégraphe ni chef d'orchestre où chacun est face à ses choix. Une écoute attentive de soi, des autres, de ce qui se déroule et du contexte, ouvre à toute acceptation. Les danseurs se situent dans un état de recherche et d'engagement oscillant entre connu et inconnu.

Chaque proposition est une (re)découverte, une nouvelle approche, un nouveau goût. Chaque instant est nourri par le précédent et propose un autre possible.

Ces pratiques se nourrissent d'un travail de conscience du corps et de l'esprit. Ce travail peut se réaliser de façon personnelle ou à partir de différentes méthodologies telles que Feldenkrais ou Alexander, le Body Mind Centering, l'analyse fonctionnelle du mouvement, les arts martiaux, le yoga...

La danse Butoh, donne également une grande liberté d'interprétation. Elle travaille avec les spécificités de chacun quels que soient sa forme ou son âge.

Quelles occasions existent pour danser dans notre société ?

En France, la danse est présente lors de fêtes, de cours et ateliers et parfois en spectacle. Les occasions sont rares. Elles le sont plus encore pour les personnes handicapées vivant en collectivité où ils n'ont pas d'espaces privés pour danser. Bouger de façon libre voir désordonnée ou incontrôlée, en relation à une attitude socialement considérée comme correcte, est facilement assimilé à un syndrome de folie. Le mouvement est une de nos nécessités. À travers le sens kinesthésique, il nous donne un sens des limites, permet de constater que nous sommes là où nous sommes et que nous sommes bien vivants. En proposant des stages et ateliers réguliers ouverts à tous avec la compagnie Passaros, nous avons constaté une immense soif de danser pour les personnes en situation de handicap. Les espaces pour la pratique et le spectacle sont encore à défricher et à rendre accessibles.

Le toucher peut-il être perçu comme ambigu ?

Le toucher est une part intrinsèque de la danse. Il n'est pas toujours simple de l'aborder avec des personnes qui reçoivent peu de contacts physiques hormis des actes médicaux ou des soins quotidiens.

C'est un sens qui se travaille. Il existe différentes qualités de toucher. Lorsque je touche, je peux effleurer, appuyer, sentir la matière des couches superficielles ou plus profondes de ce que je touche, écouter le retour de ce que je touche, donner, recevoir... Aborder le toucher avec des éléments concrets et précis permet de simplifier son abord et de limiter la charge sensuelle qu'il contient. Il est agréable de toucher et d'être touché dans une relation d'écoute et de confiance. Le toucher permet de préciser et d'affiner notre sens kinesthésique. Le travail du toucher suscite souvent des émotions. Nous sommes peu habitués à utiliser ce sens hors de notre cercle familial ou de notre intimité. Une fois passées les barrières sociales, le toucher devient un formidable vecteur de travail, de prise de confiance et de conscience corporelle.

Comment envisagez-vous la relation danse / musique ?

Je préfère commencer à danser sans musique afin de permettre à chacun d'être à l'écoute de son propre rythme. Travailler sans musique permet de conforter nos supports internes. Au cours des stages, j'utilise parfois la musique comme un support dynamique permettant de trouver différents rythmes, temporalités et qualités de danse. Dans un travail plus poussé, elle devient un support, un élément qui crée du relief et des contrastes. Danse et musique travaillent alors ensemble et non pas l'un sur l'autre.

Dans la relation au temps, le silence et l'arrêt, le moment qui nous dévoile à nu me semble le plus complexe. C'est ce qui sous tend tous les autres rythmes.

Comment être à l'écoute de la fatigue ?

Avec un groupe, je précise toujours que chacun est responsable de lui et qu'il peut faire une pause ou devenir spectateur s'il en ressent le besoin. La relation de confiance permet de simplifier la possibilité de s'arrêter pour regarder les autres danser lorsqu'on est fatigué. Certains danseurs ont du mal à être à l'écoute de leurs limites que seule l'expérience nous apprend. Lorsque je donne un atelier, j'essaye d'être attentive à ces limites.

Quel regard est porté sur des spectacles avec des corps différents ?

J'ai envie de poser cette question à ceux qui ont vu de tels spectacles. Quelles résistances mettez-vous en œuvre ? Comment s'orientent votre regard et votre sensibilité ? Qu'est ce qui vous touche ? Quel désir avez-vous de découvrir des danseurs particuliers ?

En ce qui me concerne, lorsque les danseurs sont engagés, présents, les différences sont sublimées. Elles me permettent de découvrir de nouvelles dimensions de la danse, au-delà de mes attentes. Porteur d'un handicap ou pas, chaque danseur est différent quand il bouge. Nous dansons toujours avec nos failles, fragilités et faiblesses. Pour moi, il est essentiel de les accepter et de les rendre visibles. Cette acceptation que j'ai souvent constatée chez des personnes porteuses d'un handicap lourd leur donne une liberté et une puissance rare.

IV - Le rapport à l'autre dans la création chorégraphique

par Adam BENJAMIN, Chorégraphe, Londres (Royaume-Uni)

“Les danseurs professionnels ont pu parler de leur peur du handicap, de ce que ça représente pour eux, et les danseurs handicapés ont pu parler de la peur d’être avec les danseurs, alors c’était des deux côtés un problème. Leur rencontre fut importante pour les deux côtés.”

L’intervention s’appuie sur la diffusion d’un film d’un spectacle mis en scène par Adam Benjamin.

Un monsieur - Il y a une chose très étonnante dans une partie du film, c’est la personne au début qui est en fauteuil. Je voulais savoir si c’est une personne qui a travaillé pour paraître handicapée ou pas ?

Adam BENJAMIN - Non, c’est un vrai.

Un monsieur - Je parle du monsieur qui est chauve, que l’on voit debout. Parce que j’allais dire, c’est vraiment très bien fait, il a vraiment beaucoup travaillé.

Adam BENJAMIN - Non, ce sont deux personnes. On a deux danseurs. Il y avait Michael qui était dans le fauteuil, il a été blessé pendant la guerre, et puis il y avait le grand, Amitt, qui était le technicien, qui est entré dans le stage, et j’avais très envie de le “voler”.

Carole DOUSSOT - Est-ce qu’il a essayé le fauteuil ?

Adam BENJAMIN - Oui, tout le monde a essayé le fauteuil pendant les répétitions.

Carole DOUSSOT - Qu’est-ce qu’il en a pensé ?

Adam BENJAMIN - Dans le documentaire, la danseuse qui a parlé en premier a eu très peur d’être dans un fauteuil roulant, parce que pour elle, avec un entraînement classique, danser dans un fauteuil roulant était contraignant, ça lui faisait très peur de se mettre dans la chaise. Après avoir travaillé avec ça, finalement, elle a fait tout un solo dans la chaise. Ce fut une grande expérience pour elle. On a travaillé pendant six semaines pour le spectacle, et c’était intéressant au commencement, les danseurs professionnels ont pu parler de leur peur du handicap, de ce que ça représente pour eux, et les danseurs handicapés ont pu parler de la peur d’être avec les danseurs, alors c’était des deux côtés un problème. Leur rencontre fut importante pour les deux côtés.

Carole DOUSSOT - Maintenant ils n’ont plus peur de se rencontrer ?

Adam BENJAMIN - Pas de se rencontrer, non, ils ont dansé ensemble pendant trois ans, alors...

Carole DOUSSOT - Beau travail.

Adam BENJAMIN - Merci.

Une dame - Vous aviez choisi ces danseurs, vous avez dit, je veux ces quatre handicapés, ces quatre danseurs. Ce ne sont pas des techniciens ? Vous avez fondé votre choix sur quoi ?

Adam BENJAMIN - J’ai choisi les quatre danseurs handicapés, parce que tous les quatre avaient une présence très différente, mais très forte. Alors, j’avais envie de faire une pièce mi-théâtre, mi-danse. J’ai pris Amitt, le technicien, parce que j’avais quatre danseurs handicapés très

“ Il y avait cette image dans ma tête d'un homme supporté par une femme handicapée. L'image était tellement frappante, et je savais qu'il fallait continuer, qu'il fallait aller plus loin avec ça, parce que c'est l'inverse de ce que tout ce qu'on a appris dans la danse.(...) Mais de voir une femme handicapée supporter un homme non handicapé, c'était important. “

différents, beaucoup plus âgés, comme Bella qui marchait avec une canne, et qui a fait un travail très différent et travaillé aussi dans le fauteuil avec une paralysie. Donc on a quatre corps très différents, et puis j'avais une compagnie professionnelle de danseurs qui étaient tous comme ça, et c'était très difficile de regarder toutes ces personnes comme un groupe, parce que c'était très clair, on avait des danseurs professionnels et de personnes handicapées. Il y avait quelque chose qui manquait, et c'était Amitt, qui était pour moi le lien, parce qu'il était grand, fort, et qu'il n'était pas danseur. J'avais une compagnie de personnes différentes. Les danseurs, sont sur une échelle de personnes différentes.

Une dame - Vous avez fait votre choix sur une harmonie de corps et d'individus plus que de compétence...

Adam BENJAMIN - Une harmonie de la compagnie, c'est de trouver une compagnie qui pour moi représentait “nous”.

Une dame - Et c'est toujours la même compagnie ? Vous travaillez toujours avec le même groupe de personnes dans chaque situation ou vous essayez de constituer un nouveau groupe ?

Adam BENJAMIN - Actuellement, je travaille un peu partout avec différentes compagnies, mais je n'ai plus de compagnie à moi. Cette fois, j'ai créé la pièce avec cette compagnie pendant six semaines, puis je travaille avec d'autres, soit à une mise en scène, soit je crée pour d'autres compagnies.

Émilie BORG - Tu as développé tout un travail d'enseignement pour permettre à des gens qui ont un corps différent de devenir danseur professionnel. J'aimerais que tu parles un peu de cette expérience.

Adam BENJAMIN - La première rencontre était avec une danseuse professionnelle qui est devenue handicapée. Il s'agit de Celeste Dandeker, qui dansait avec le London Contemporary Dance Theatre dans les années 70, une des stars du mouvement de la danse contemporaine en Angleterre, et en Europe. Elle est tombée sur scène, sur la tête et elle s'est cassé des vertèbres. Ça a mis fin à son travail comme danseuse. Je l'ai rencontrée des années après. Elle est venue dans une classe de Tai Shi où j'enseignais, dans un centre de réadaptation. Souvent, des personnes handicapées venaient dans la classe. Celeste y est venue aussi. Il y avait un mouvement extraordinaire et après quelques semaines, je lui ai proposé d'aller ensemble dans le studio de travail. Après beaucoup d'efforts de notre part, elle a donné son accord, et on a travaillé ensemble pendant six semaines.

Pendant cette période, la grande question pour moi était de savoir comment faire un mouvement très fin, très petit, de peu bouger, et peu informer nos mouvements. On retourne à cette question d'être à l'écoute de l'autre, de comprendre, de chercher et d'être bougé par l'autre. J'ai vite posé des questions parce que j'avais peur de parler de mon poids en me plaçant sur ses jambes. Il y avait cette image dans ma tête d'un homme supporté par une femme handicapée. L'image était tellement frappante, et je savais qu'il fallait continuer, qu'il fallait aller plus loin avec ça, parce que c'est l'inverse de ce que tout ce qu'on a appris dans la danse. Dans la danse, ce sont les hommes qui portent les femmes, c'était le message de la danse classique. Mais avec la danse contemporaine, on a commencé à voir des femmes supporter des hommes. Mais de voir une femme handicapée supporter un homme non handicapé, c'était important. Et les questions de pouvoir, les questions de puissance, toutes ces choses étaient posées dans ce moment. C'était un geste chorégraphique.

On a continué en enseignant à une petite classe, une fois par semaine, deux heures, et on a fait des petites pièces, et très vite, on est devenu une compagnie de danse professionnelle. En trois ans, elle est devenue l'une des plus grandes compagnies de danse en Angleterre, et ça continue.

“C’est davantage un travail de contact et de recherche avec l’autre : qu’est-ce que je peux faire avec lui, dans le contact, dans le point, le contrepoint, se placer et faire un mouvement ?”

Hélène LECHENARD - Je compare les films de ce matin, et les films de cet après-midi, et je trouve qu’il y a de très grandes disparités. Ce matin, dans le film de la Compagnie El Tinglao, la personne était intégrée mais à certains moments, elle était délaissée, comme spectatrice, dans un coin ou au milieu, et elle n’était pas avec les autres danseurs valides. Les danseurs étaient quatre à faire leur performance et elle les regardait, elle n’était pas en contact. Alors que dans ce film, je trouve qu’il y a une très grande différence dans le travail.

C’est davantage un travail de contact et de recherche avec l’autre : qu’est-ce que je peux faire avec lui, dans le contact, dans le point, le contrepoint, se placer et faire un mouvement ?

Je retrouve un peu le travail de Sébastien Cormier, qui animait des ateliers au Centre Les Beaumes. Il est un peu dans cette démarche de contact. Ce matin, ce film m’a un peu gênée. La perception qu’on avait de la personne handicapée donnait le sentiment qu’elle n’était pas intégrée, mais elle était là plus comme un objet. C’est mon impression, d’autres peuvent partager un autre avis.

Adam BENJAMIN - Pour répondre, je crois qu’à chaque fois qu’on regarde le travail intégré, il faut poser des questions comme d’où vient l’environnement de danse ? D’où vient l’expérience des danseurs ? Je sens un peu les mêmes problèmes dans la chorégraphie. Mais il faut se demander qu’est-ce qu’il y a d’autre en Espagne aujourd’hui ? Où sont les exemples ? Qu’est-ce qu’ils ont vu pour savoir la direction à prendre ? Il faut considérer l’environnement. Pour ma part, je voulais de très bonnes possibilités à ce moment-là. J’avais très envie de parler avec eux, de leur dire d’arrêter là, ou de travailler sur ça. Pour nous qui travaillons dans le spectacle, c’est une question de partager autant que posséder les expériences et de tirer vers le haut. Il y avait des choses qui marchaient, mais il y avait des doutes sur le fait que si l’on montrait ce travail en Angleterre, on allait avoir des critiques horribles, parce qu’en Angleterre, on n’a pas l’habitude de voir des personnes handicapées sur scène.

Killina CREMONA - Juste une petite parenthèse, la danse contemporaine espagnole est dans le nord, et à Madrid, c’est très tardif, donc ce qu’on a vu est très nouveau, très fade, c’est plat.

Adam BENJAMIN - Je travaille en ce moment en Turquie. La dernière fois que j’étais là-bas, un administrateur a pensé que c’était une bonne idée d’inviter un petit groupe de Hongrie, pour montrer le travail. J’avais parlé avant aux étudiants turcs, très honnêtement, en disant que le problème avec notre travail, c’est que tu peux venir montrer l’art dans un théâtre, et parce que tu es handicapé, tout le monde va applaudir. Je disais qu’il fallait savoir ça. Il faut avoir des critiques que tu connais, en qui tu as confiance, où l’on va dire si c’est bon, ou si ça ne marche pas.

Ce petit groupe de Hongrie est arrivé et nous a montré un travail et j’étais dans ce cas de figure, parce que tous les étudiants turcs et moi regardions ce petit groupe de Hongrie, et c’était vraiment horrible comme travail. On est arrivé à la fin, il y a eu un moment de silence, et tous les étudiants me regardaient, et on a dû applaudir. C’est difficile de regarder le travail et de ne pas le soutenir.

Le problème, c’est qu’on peut vivre ce travail entouré par des louanges et des bonnes intentions, et il faut être capable de faire des critiques, et en même temps, de faire la formation pour les prochains.

En Angleterre, en Espagne, il se passe peu de choses, alors s’il y a une ou deux personnes qui ont pris le courage de faire quelque chose, il faut les encourager. En Roumanie, en ce moment, une ou deux personnes commencent à travailler, mais pendant les années de Ceaucescu, les personnes handicapées n’existaient pas, on n’avait aucun handicapé dans les médias, c’était étonnant. Puis Ceaucescu a disparu, et là on a découvert des handicapés partout, c’est extraordinaire. Il faut comprendre les grandes images, pour savoir comment travailler.

V - Comment la danse associe-t-elle les corps différents ? Comment, à partir de là, se fait la construction chorégraphique ? Plus largement, quelle place est donnée à la différence dans notre société ?

1 - Pierre DELOCHE, Chorégraphe, Cie Pierre Deloche Danse, Lyon

2 - Marc BERTHON, Chorégraphe, Association Danse-Habile, Genève (Suisse)

Sylvie RAPHOZ, Présidente, Association Danse-Habile, Genève (Suisse)

3 - Hélène LECHENARD, Chargée d'animation culturelle, C.M.R.P. Les Beaumes, Valence (26)

1 - Pierre DELOCHE, Chorégraphe, Cie Pierre Deloche Danse, Lyon (69)

La question abordée est un peu vaste. J'ai envie de parler principalement de deux choses : l'une est comment cette intégration peut se faire et quel propos chorégraphique peut-on avoir ? Je vais énoncer des choses très communes à tous mes collègues, mais je ne suis pas le seul à partir des sensations pour générer le mouvement dans la personne, qu'elle soit handicapée ou non-handicapée, non contrainte ou contrainte. Une démarche, radicalement différente, est plus une démarche mimétique, qu'il ne s'agit pas de juger ici bien sûr, mais qui me semble moins riche, car dans le mimétisme, il y a la comparaison qui s'installe, il y a le fait que l'on est toujours encore plus dans la contrainte. Donc ce sont toujours ces barrières qui sont très pénibles, et même si l'on trouve des astuces pour les détourner, elles sont toujours là.

L'autre démarche n'apprend pas un mouvement, mais génère du mouvement. Elle semble plus appropriée quand on s'adresse à ces publics et à la rencontre entre les publics. Pour développer brièvement, quand la personne est connectée à ses propres sensations, elle est originaire de ses mouvements et elle va pouvoir se mouvoir, sans que personne ne puisse lui dire si c'est valable ou non ce qu'elle fait. Elle-même pourra se donner sa propre légitimité, sa propre

créativité, et tout de suite créer son propre langage. À partir de là, elle peut rencontrer l'autre, l'autre peut la rencontrer, et peut-être sera-t-elle même plus dansante qu'un danseur accompli professionnel, parce qu'elle ne trichera pas. Elle ne sera pas dans un faux-semblant, mais vraiment dans une expérience du mouvement. Elle va rencontrer aussi, à travers cette rencontre avec l'autre, la communauté et l'environnement. Parallèlement, et

“La personne est connectée à ses propres sensations, elle est originaire de ses mouvements et elle va pouvoir se mouvoir, sans que personne ne puisse lui dire si c'est valable ou non.”

simultanément, l'environnement aussi, c'est-à-dire la communauté, peut la rencontrer. J'ai été extrêmement frappé dans ma première aventure avec ces publics contraints, c'était un public sourd, car j'ai pensé qu'on allait à la catastrophe. Cette aventure artistique m'intéressait comme projet, mais j'avais des appréhensions. Je me

disais que le comité de pilotage avait bien raison d'avoir autant de doutes parce qu'on allait lui donner raison, et que le public allait nous regarder d'un air désespéré en se disant que notre sono était en panne. Finalement, le public a très bien saisi ce dont il s'agissait, et a été mu et ému par cette expérience, donc ce n'était pas seulement une image, mais aussi une expérience qui était communiquée, et ça permettait au public de sentir. C'était tellement encourageant

à cette époque de se dire qu'il n'y a pas que les paillettes qui peuvent atteindre le public. J'ai été conforté dans cette expérience quand on a fait le défilé de la Biennale de la Danse avec les aveugles ainsi que dernièrement avec ce qu'on a fait dans le défilé dernier avec les handicapés moteurs, les contraintes moteurs.

“On a mobilisé toutes ces sensations, tous ces ressentis en nous, pour en faire une véritable danse lisible, visible, repérable.”

L'autre chose, c'était que j'avais trouvé cette sorte d'astuce, qui est de trouver un langage commun généré par le handicap en question. Par exemple, j'ai toujours adoré le silence en tant que danseur et chorégraphe, j'en ai mis pas mal dans mes spectacles précédents. Quand j'ai fait ce défilé, je ne sais pas si c'est parce que j'ai eu envie d'avoir des sourds que j'ai fait quelque chose de silencieux ou si c'est parce que j'ai eu envie d'amener le silence un jour de foule, un jour de grand bruit et de grande couleur, que j'ai eu envie d'amener un bruit blanc qui était le langage des signes. Je n'ai pas départagé encore en moi qu'est-ce qui a été moteur premier. En tout cas, cette expérience avec les sourds a été la première expérience fondatrice, et bien sûr on a utilisé la langue des signes en l'exacerbant pour créer une véritable danse.

On a eu des sujets extrêmement intéressants de discussion, quand on touchait un signe, qu'on l'agrandissait, qu'on le décuplait, qu'on l'expansait. Avait-on le droit de faire ça ? Comment fallait-il s'y prendre ? C'était très passionnant de les voir discuter ainsi. Ça a aussi remis pas mal de préjugés en cause, car personne n'est plus bavard qu'un sourd, de moins silencieux. Donc on a été obligé de travailler sur le silence. Ensuite, pour les aveugles, la danse contact s'est imposée, et comme le thème de la biennale était l'Amérique Latine, et que je commençais à apprendre le tango, cette danse m'a semblé appropriée, on peut le danser peau contre peau et presque les yeux fermés, donc c'était

encore un autre point commun qui pouvait relier les deux mondes.

On a également travaillé sur la danse contact et le contrepoids avec les personnes à mobilité réduite, en imaginant tout ce qui dansait à l'intérieur du corps, et grâce à une formation sur le body mind, on a travaillé sur le sang, sur le liquide céphalo-rachidien, sur la lymphe.

On a mobilisé toutes ces sensations, tous ces ressentis en nous, pour en faire une véritable danse lisible, visible, repérable.

Cela nous a donné plus qu'un prétexte, une matière à danser.

Pour ce qui est de notre travail à la Fondation Richard nous sommes partis aussi du travail sur les sens. Ce n'est pas toujours facile quand on a affaire à des adolescents, car le processus mimétique est plus ancré que chez les adultes. J'ai observé que les plus handicapés étaient très en demande, et prêts à descendre du fauteuil, ce qui, pour un handicapé, équivaut à perdre sa coquille au sens figuré et propre. Ils ont encore moins de défense. Mais ils étaient prêts à le faire, contrairement aux moins invalidés qui étaient moins patients pour aller vers ce travail, moins prêts à se dénuder. On est arrivé à faire des choses et à faire un travail sur le senti. Là aussi, on a trouvé des astuces.

Ce qui a été intéressant dans les dernières années, c'est que nous sommes allés à l'extérieur. On a rencontré de jeunes lycéens du Lycée Saint-Exupéry, et nous avons pu danser avec des corps qui ne bougeaient pas du tout, qui étaient les corps des statues du musée des moulages. Cette expérience a été formidable car au musée, ils nous ont laissés toucher, palper, bouger les statues comme on n'aurait jamais cru pouvoir le faire. Ce fut extrêmement intéressant et riche pour tout le monde, car, selon les témoignages des enfants et des adolescents, ils ont pu vraiment percevoir le corps sculpté d'une manière très profonde, et ont compris la perfection qui était dans certaines de ces statues en dansant avec elles et en les touchant. On en a fait une vidéo. On a fait également une exposition chorégraphique sous le regard de trois photographes et cette exposition est prête depuis très récemment. On la verra à l'IUFM prochainement, et j'espère qu'elle pourra voyager.

2 - Marc BERTHON, Chorégraphe, Association Danse-Habile, Genève (Suisse)

“Il y a la rencontre, l'échange, l'écoute, mais aussi l'autonomie de ces personnes que l'on met en situations scéniques, afin que la personne soit réellement autonome en terme décisionnel, au niveau de son corps.”

Je vais vous présenter le travail que l'on fait depuis bientôt trois années à Genève, en Suisse, dans un pays avec d'autres lois, mais qui fait un travail de danse intégrée. Au départ, en 2002, il y a deux artistes : moi-même, chorégraphe-danseur, et une autre artiste chorégraphique, qui avons voulu mettre en place une plate-forme et un lieu pour présenter des pièces chorégraphiques professionnelles, sur Genève. Ensuite, nous ont rejoints deux autres danseuses chorégraphes et pédagogues, et nous avons développé un pôle pédagogique en invitant des artistes, en instaurant des cours et des ateliers à l'intérieur de la ville, et en proposant aux institutions qui faisaient cette démarche, de donner des cours mixtes dans les institutions. La mixité est un des points essentiels que l'on met en avant à Danse-Habile à Genève. Parmi ces points essentiels, il y a cette mixité du danseur,

c'est-à-dire qu'il a une contrainte ou non, de tout type, qu'il soit sensoriel, moteur ou plus complexe, il y a la rencontre, l'échange, l'écoute, mais aussi l'autonomie de ces personnes que l'on met en situations scéniques, afin que la personne soit réellement autonome en terme décisionnel, au niveau de son corps. Il n'y a pas d'assistanat, ou trop d'assistanat. J'ai été interpellé par la question du regard que nous, personne qui travaillons, portons aux autres danseurs avec qui l'on travaille. Mes collègues et moi portons le regard d'un danseur à un autre danseur. C'est très important. Je voulais juste illustrer le propos avec une improvisation présentée au festival en 2004. Il s'agit d'une improvisation structurée avec un musicien, et ensuite, je donnerai la parole à Sylvie Raphoz, Présidente de l'association, qui pourra parler de son expérience à Danse-Habile.

Un extrait vidéo d'une improvisation des danseurs de Danse-Habile a été présenté.

Sylvie RAPHOZ, Présidente, Association Danse-Habile, Genève (Suisse)

Je me présente rapidement. Je suis totalement non-voyante, et à part ma nouvelle passion pour la danse, j'enseigne l'allemand au collège à Genève. J'ai, d'une part, des classes "normales", je suis face à des étudiants voyants, et d'autre part je fais aussi un travail d'encadrement plus ciblé pour des élèves non-voyants.

Ma rencontre avec Danse-Habile date de juin 2002, peu après la naissance de l'association. Je suis arrivée là complètement par hasard, par une amie qui m'avait parlé de Danse-Habile, et qui m'a emmenée à un workshop, un atelier à la Maison des Arts du Grütli. Cela a été pour moi véritablement une révélation. J'avais touché dans ma vie à différentes formes artistiques, c'est-à-dire dans les dix premières années de ma vie où j'ai vu, j'ai beaucoup dessiné, beaucoup peint, venant d'une famille d'artistes peintres. Ensuite, j'ai abandonné les arts plastiques et je me suis dirigée vers le travail de la voix, j'ai fait beaucoup de chant, et ensuite du modelage et de la sculpture. Mais la danse demeurait une forme artistique que je pensais être tout à fait inabordable pour moi, vu mon manque de culture "danse" et j'estimais que c'était un art tellement visuel qu'il était totalement étranger pour moi. Et là, j'ai eu une sorte de révélation, j'avais un a priori tout à fait faux, et j'ai réalisé que je pouvais m'exprimer ainsi par le corps.

Ce premier atelier s'est déroulé juste avant l'été. J'ai enchaîné tout de suite par un stage avec Alito Alessi, et par la suite, Marc Berthon m'a tout de suite proposé de faire une chorégraphie avec lui, et là s'est enclenché un travail de chorégraphie qui me passionne tout particulièrement. Il s'agissait de monter une chorégraphie, c'est-à-dire monter une espèce de squelette de geste chorégraphique, puisqu'on peut employer ce terme-là, sur lequel on a toute une gamme, tout un éventail d'improvisation. C'est l'axe du travail de Danse-Habile qui

me parle particulièrement. Je suis en ce moment en train de travailler sur deux pièces en parallèle.

D'autre part, une autre chose qui a été une révolution pour moi, c'est que grâce à Danse-Habile, j'ai été mise en contact avec des personnes ayant d'autres types de handicap. Je n'avais jusqu'à présent affaire qu'à des personnes non-voyantes, et tout d'un coup s'est posée la question de la communication avec un polyhandicapé comme Vivien, que vous avez pu voir sur la vidéo, qui est sourd et qui n'a pas la parole. Comment communiquer avec lui ? Ça n'a pas toujours été facile dans les débuts, mais on trouve des stratégies et des stratagèmes, en instaurant d'autres types de communication. Si le jeu d'un atelier consiste à ne pas parler, ou ne pas utiliser ses mains, comment communiquer avec moi ? Par exemple on peut utiliser le souffle, qui peut initier un mouvement. Ce type de travail est tout à fait passionnant.

Catherine JOUANDON - Pouvez-vous nous parler de la condition du handicap en Suisse ? Comment il est appréhendé par les politiques, dans la société ? Est-ce comme en France ou est-ce plus proche de l'Angleterre ? La façon dont on vit avec cela dans nos sociétés est une question fondamentale.

Marc BERTHON - Au niveau politique en Suisse, la situation des personnes handicapées est institutionnelle, et beaucoup d'institutions sont prises en charge. Ces institutions ont beaucoup d'activités. Je ne connais pas la situation en France, car je travaille en Suisse depuis plus de douze ans, dont cinq ou six ans avec des danseurs différents, donc je touche des politiques différents. Auparavant, je touchais uniquement le domaine culturel, puisque je suis chorégraphe, je faisais appel à des politiques au niveau culturel. Maintenant, avec Danse-Habile, nous avons des contacts politiques au niveau culturel et des contacts au niveau social. Ce serait notre rêve de pouvoir les faire se rencontrer, de leur faire partager quelque chose. Peut-être allons-nous y arriver. Danse-Habile n'est pas uniquement une compagnie chorégraphique, c'est-à-dire qui crée des pièces et qui les met en scène, mais c'est aussi une association avec un pôle éducatif pédagogique, et un pôle culturel, dont on revendique l'entité. Donc, nous allons voir tout le monde, en disant que l'on danse. Parfois, il y a des termes socio-culturels qui sont beaucoup plus adéquats, mais comme on l'a dit, le mot est très important. Le mot le plus simple, c'est le mot "danse" et le mot "danseur", mais parfois avec certains politiques, il faut utiliser certains mots que eux utilisent.

3 - Hélène LECHENARD, Chargée d'animation culturelle, C.M.R.P. Les Beaumes, Valence (26)

"J'aime la danse, mais je ne voyais pas comment on pouvait danser en fauteuil. Donc c'était une découverte de cette pratique."

Je suis chargé d'actions culturelles au Centre Les Beaumes, qui est un centre de rééducation fonctionnelle géré par l'ADAPT. C'est un centre où les patients sont de passage, pendant un temps. On en est venu à la danse, parce qu'il y a un projet sur le territoire en France, intitulé culture à l'hôpital, qui a été lancé par les ministères de la culture et de la santé. Ils ont incité les équipes dans les milieux hospitaliers, à monter des projets et faire rentrer les artistes à l'hôpital.

À la Région Rhône-Alpes, il était demandé aux équipes de présenter un projet structuré. Certains se sont tournés vers le patrimoine, d'autres vers le spectacle vivant. Quand nous avons eu les directives pour ces projets, avec Alain Mor le directeur du Centre, nous sommes allés voir les structures culturelles de la région valentinoise, comme le Train Théâtre, qui est plus tourné vers le chant et la musique, la Comédie de Valence qui s'oriente plus vers le théâtre et la danse, l'ADDIM, le CRAC qui est un centre culturel, toutes les structures. L'accueil a été très favorable, ils étaient très intéressés de s'ouvrir sur un autre public.

Nous sommes donc en partenariat avec la Comédie de Valence et avec le Train Théâtre. Dans le cadre du partenariat avec la Comédie de Valence, on s'était orienté autour de sorties et

d'ateliers à la suite d'un spectacle, où un artiste vient présenter son travail, sa pratique. On a vu beaucoup de spectacles de danse, et on s'est dit qu'il serait intéressant d'avoir un atelier de danse. Mais il fallait trouver un danseur qui soit prêt à faire ce travail. Il s'est trouvé que Sébastien Cormier était à la Comédie de Valence, avec Denis Plassart, en résidence pour la chorégraphie Discours, et en discutant, il s'est dit prêt à venir animer un atelier au centre, parce qu'il avait déjà pratiqué la danse intégrée, notamment avec Adam Benjamin.

On s'est donc lancé dans cette aventure en 2003, et on a appelé ces ateliers des ateliers de sensibilisation ouverts à des personnes dites porteuses d'handicap ou non. J'ai beaucoup discuté autour de ça avec Sébastien Cormier, car pour moi, c'était une découverte. Je ne suis pas danseuse, j'aime la danse, mais je ne voyais pas comment on pouvait danser en fauteuil. Donc c'était une découverte de cette pratique.

En 2003, ces ateliers se sont terminés par une présentation publique. À la fin de cette expérience, le groupe qui s'était constitué autour de Sébastien, et nous-mêmes avions envie de poursuivre dans cette voie. Dans le cadre du projet "Culture à l'hôpital", nous avons poursuivi en 2004 par une résidence avec Sébastien Cormier, qui se déclinait sur deux axes : poursuite des ateliers de sensibilisation au Centre, auprès des patients avec d'autres intervenants artistes, autour de la voix, du mime. À l'extérieur, le groupe, qui avait travaillé en 2003, poursuivait sa recherche chorégraphique.

Pour en finir sur ce parcours, dans le cadre du projet Culture à l'hôpital, il n'était pas possible de poursuivre cette action. Nous étions en partenariat avec la Comédie de Valence, le Train Théâtre, et d'autres artistes. C'était une ouverture à des moments, mais ponctuel. Sébastien Cormier voulait poursuivre ce travail sur la région et il a donc créé l'association Amalgame, avec le groupe qui s'était constitué, qui a formé un bureau. Je suis la présidente de cette association, car que je tenais beaucoup à ce que ce projet se poursuive. Et il est parti pour poursuivre ce travail sur la région valentinoise. Dans l'année, on avait également accueilli Adam Benjamin, en avril, donc c'était une rencontre importante et très enrichissante. On avait ouvert ce stage à un public extérieur, un public de danseurs. Sébastien aurait bien aimé être là aujourd'hui, mais il est en tournée avec Denis Plassart pour Discours, donc il ne pouvait pas se libérer. La vidéo qui va être diffusée est le résultat du travail du groupe qui a travaillé dans le foyer à Fontlozier près du centre.

Alain GOUDARD - Pour conclure, je souhaiterais remercier tous les intervenants qui, je crois nous ont permis, par leurs témoignages et la présentation de leur démarche de nourrir notre réflexion. En imaginant la conception de cette journée nous avons bien à l'esprit que nous ne pourrions aborder qu'un certain nombre de facettes et que des questions resteraient peut-être sans réponse ou, que des aspects, de ce questionnement n'auraient pu être abordé. C'est pourquoi il sera sans doute nécessaire, et important de poursuivre le travail de réflexion engagé au cours de cette journée.

Vous pouvez bien sûr nous transmettre vos remarques, suggestions, à la fois sur la journée, son déroulement et son contenu, comme sur les perspectives, les attentes, les besoins que vous souhaiteriez voir aborder.

Merci, pour votre participation, pour la qualité des échanges au cours des différents débats.

Annexes

Les suites de la journée Culture et Handicap autour de la danse

Les journées Culture et Handicap donnent lieu à diverses initiatives qui contribuent à prolonger le travail de recherche, de réflexion, de débats, engagés lors de ces rendez-vous.

Évoquer le corps, ses représentations, sa place dans notre société, la danse, le mouvement met en exergue des fondamentaux essentiels sur lesquels, il est nécessaire de travailler dans le temps.

Dans un premier temps, une réunion de travail s'est tenue à Bourg-en-Bresse avec un certain nombre de personnes, d'intervenants ayant participé à la journée Culture et Handicap sur la danse. Il s'agissait d'imaginer les suites possibles à cette journée. Vous trouverez, en première annexe, le compte rendu de cette réunion.

Dans un deuxième temps, nous avons relevé et souhaité mettre en œuvre la remarque et la proposition de Muriel Guigou, sociologue, qui développe des recherches sur la danse contemporaine et dont l'un des champs de recherche est la pratique de la danse avec des personnes en situation de handicap.

Muriel Guigou propose de rendre plus visibles les projets danse et handicap. La démarche consisterait à observer un projet dans le temps, afin de rendre parlant le processus de création auprès des différents partenaires de la culture, de la santé et également les diverses collectivités territoriales.

Vous trouverez, en deuxième annexe, la présentation du projet qui consistera à mener un champ d'observation, auprès de trois expériences, qui associent des danseurs en situation de handicap et des danseurs valides, dans trois départements différents : l'Isère, le Rhône et l'Ain.

Cette action sera mise en œuvre à partir de fin 2005.

I - Compte-rendu de la réunion du groupe de réflexion autour de la danse

Mardi 14 décembre 2004 - Bourg-en-Bresse

Étaient présents :

- **Max BARBONI**, Photographe
- **Camille CHAVANON**, Chargée de Communication et de Diffusion, Les Ateliers Desmaé, Lyon
- **Kilina CREMONA**, Chorégraphe, Les Ateliers Desmaé, Lyon
- **Alain GOUDARD**, Directeur Artistique de Résonance Contemporaine
- **Muriel GUIGOU**, Sociologue, Grenoble
- **Catherine JOUANDON**, Centre de Danse Contemporaine pour Sourds et Entendants
- **Nathalie RÉBILLON**, Agent de médiation culturelle, Résonance Contemporaine
- **Juliette ROUILLON-DURUP**, Directrice de l'ADDIM de l'Ain
- **Diana TIDSWELL**, Chorégraphe, Cie Art Works

Excusés :

- **Marc BERTHON**, Coordinateur de l'Association Danse Habile, Genève, Suisse
- **Émilie BORG**, Chorégraphe, Cie Passaros
- **Pierre DELOCHE**, Chorégraphe, Cie Pierre Deloche Danse, Lyon
- **Jean-Paul GODEAU**, M.A.S. Le Villa Joie, St Just
- **Véronique GOUGAT**, Chorégraphe, Cie Ascendances, Recoubeau
- **Hélène LECHENARD**, CMRP Les Beaumes, Valence
- **Geneviève SORIN**, Cie Geneviève Sorin, Chorégraphe, Marseille

Alain GOUDARD rappelle qu'une journée de rencontre professionnelle a eu lieu le 15 octobre 2004 au Centre Culturel Aragon d'Oyonnax, organisée par Résonance Contemporaine, en collaboration avec le Festival l'Irrégulier initié par la Cie Passaros. Cette journée a rassemblé des professionnels de la culture, du milieu médico-social, autour du thème de la danse, de ce qu'elle dit selon l'âge, l'individu qui la transmet, selon le corps qui la révèle. Parler de la danse, c'est bien sûr évoquer le corps, ses représentations, sa place dans notre société. C'est aussi une thématique qui est commune à diverses disciplines artistiques. C'est la raison pour laquelle il nous semble important de pouvoir prolonger cette réflexion, sous des aspects qui restent à définir, car elle met en exergue des fondamentaux essentiels sur lesquels il est nécessaire de travailler dans le temps. Cette réunion a pour objet de réfléchir avec les intervenants de la journée du 15 octobre sur les modalités de la continuité de cette réflexion.

Il invite chaque participant à se présenter.

Kilina CREMONA est chorégraphe, et elle devenue sourde. Elle crée des chorégraphies alliant la danse et la langue des signes. C'est cette rencontre-là qui l'intéresse aujourd'hui, dans sa démarche de chorégraphe. Elle a appris la langue des signes. Il y a trois sourds qui participent à la création, dont notamment un jongleur de 21 ans. La surdité est un handicap qui ne se voit pas et il y a un vrai travail à faire, même si celui-ci est délicat. Il est nécessaire dans ce travail d'avoir la présence d'un interprète en langue des signes, et que les membres de la compagnie apprennent à signer.

Kilina Cremona cherche à créer un espace où l'on prépare les danseurs sourds à aller plus loin dans cette pratique qu'est la danse.

Elle travaille avec une équipe de danseurs professionnels. Elle constate un changement d'appréhension quand elle travaille avec des sourds. La présence des danseurs sourds nous oblige à modifier notre manière de travailler. Il faut inventer une tout autre histoire. Il faudrait imaginer un diplôme et une formation au conservatoire afin de préparer les danseurs sourds à une professionnalisation. C'est une question d'intégration.

Camille CHAVANON vient d'intégrer les Ateliers Desmaé et la Cie de Kilina Cremona. Elle occupe un poste de chargé de communication et de diffusion.

Catherine JOUANDON travaille à la création d'un centre de danse contemporaine pour sourds et entendants, avec un travail de mixité et de bilinguisme. Elle est à la recherche de partenaires financiers pour ce projet.

Juliette ROUILLON-DURUP est Directrice de l'ADDIM de l'Ain. L'ADDIM de l'Ain travaille avec les écoles de musique afin de mettre en place des moyens humains, pédagogiques, matériels pour accueillir tous les

publics. Il faudrait aussi former les professeurs de musique, danse et théâtre, pour tous les publics et notamment le public handicapé.

Muriel GUIGOU est sociologue et a développé ses recherches sur la danse contemporaine, et l'un de ses champs de recherche est la danse et le handicap, avec la pratique de la danse des personnes handicapées. Son travail s'est concentré sur les Centres Chorégraphiques Nationaux et différentes institutions.

Max BARBONI est photographe. Il a notamment photographié le travail de Diana Tidswell, ainsi que d'autres ateliers et spectacles de danse, de théâtre, de musique (les Percussions de Treffort), et un atelier de peinture à Lyon, incluant des personnes handicapées. Il continue à photographier les pratiques artistiques, avec notamment un groupe d'enfants sourds, dont le handicap n'est pas visible.

Diana TIDSWELL a fondé la Cie Art Works. Elle est intervenue pendant plusieurs années dans un atelier d'enfants autistes et polyhandicapés. Actuellement, elle travaille avec un groupe de jeunes I.M.C. qui souffrent de troubles de la transmission des informations du mouvement. Son travail consiste à rechercher un mouvement cohérent. Il soulève la question importante du "droit de bouger" de ces jeunes, de faire des mouvements intéressants. Ça touche aussi la question de la danse, du mouvement qui devient de la danse, même si c'est infime.

Kilina CREMONA souligne que ça pose la question de comment porter le message. L'artiste porte / apporte son art. Dans la classe de sourds et handicapés mentaux légers dans laquelle elle intervient, l'éducatrice participe à l'atelier danse. La "transmission" du savoir-faire du danseur, va faire qu'ils vont danser. L'artiste a une liberté plus grande que l'éducateur. La confiance, dans le danseur, permet le dépassement des jeunes.

Diana TIDSWELL souligne qu'au CEM Dommartin, où elle intervient, il y a un éducateur par jeune. L'éducateur participe, même si certains éprouvent une certaine crainte, la peur de la transgression du toucher du quotidien, par un jeu sur le toucher.

Alain GOUDARD rappelle que les journées de rencontre, comme celle du 15 octobre à Oyonnax, ont pour but de provoquer une prise de conscience des acteurs du secteur médico-social et culturel, et d'amorcer un travail de réflexion et faciliter le débat entre tous ces acteurs.

Les objectifs du Pôle Ressource Culture et Handicap sont de pouvoir aborder, dans le cadre de ces rencontres professionnelles, toutes les disciplines ou démarches artistiques mises en œuvre avec et pour les personnes en situation de handicap. Par exemple, en avril 2005, une journée sera consacrée à la pratique théâtrale. Cela donnera lieu à une collaboration étroite avec la directrice de l'Allegro à Miribel, Stéphanie Ledjam.

On se rend bien compte que ce qui est évoqué lors de ces rencontres n'est pas spécifique au handicap, que les axes abordés, les questions posées sont celles que l'on se pose dès que l'on est en position de transmettre un art à quelqu'un. Selon les expériences des intervenants, se dégagent des priorités, des interrogations, des problématiques. L'accès pour la personne handicapée à la pratique de la danse n'est pas chose évidente, notamment dans les écoles de musique et de danse de l'Ain. Il n'y a pas toujours des cours de danse accessibles, même s'il existe de nombreuses associations et cours.

Le handicap pose la question de la relation au corps, à la représentation du corps dans la société et encore plus fortement à travers une discipline telle que la danse. Il est important d'aborder cette notion pour faire avancer les mentalités. La notion de travail est fondamentale dans le domaine artistique. Il faut partir de la notion de pratiques artistiques amateurs ouvertes à tous, et non du handicap.

Kilina CREMONA souligne la nécessité de sensibiliser les directeurs d'établissements à la pratique de la danse, et à un travail dans la durée, ce peut être sur plusieurs années, et notamment avec la participation des éducateurs. Pour monter un spectacle, il est nécessaire d'avoir un accompagnement institutionnel.

Alain GOUDARD évoque la situation dans l'Ain. Il y a des initiatives à différents niveaux. Des éducateurs mettent en place et animent des ateliers de pratique artistique dans les établissements. On peut se poser la question de comment les choses sont mises en œuvre, si elles s'appuient sur un projet culturel défini, et comment cet atelier s'inscrit en synergie ou non avec l'environnement artistique le plus proche. Il y a aussi un travail émergent dans les institutions, qui demande à être accompagné, aidé pour aller plus loin. On trouve aussi d'autres démarches d'artistes qui vont à la rencontre de divers publics. Dans la danse par exemple, il y a différentes manières de concevoir les choses. Dans certains projets, on sent bien que celui-ci se développe et s'ancre à partir d'une vraie démarche artistique, esthétique, où l'ouverture à l'autre, la relation à l'autre est la base même de ce travail artistique.

D'autres démarches existent également, comme la danse thérapie, qui entre directement dans la notion de soin.

La cohabitation de toutes ces démarches renforce la complexité de la lisibilité de tous ces éléments.

La notion de temps, et la nécessité de donner du temps aux projets, est importante. Pour les Percussions de Treffort, par exemple, leur inscription dans une notion de durée (25 ans) leur permet de développer, accentuer leurs compétences et de prétendre, aujourd'hui, à un niveau professionnel. On est dans la notion de comment élaborer un accompagnement de qualité dans la durée, comme tout amateur doit pouvoir le trouver, mais il persiste beaucoup de manques et de difficultés.

Juliette ROUILLON-DURUP évoque la Semaine de la Danse organisée par l'ADDIM à Oyonnax, avec le spectacle de la Cie Passaros. Le public pourrait avoir besoin de clés pour aborder ce type de spectacle, car il n'est pas préparé à voir cela, et il peut être déstabilisé. Il y a besoin de clés, mais en même temps pas forcément, car il est important de faire éclater des "tiroirs" entre l'art, la thérapie.

Catherine JOUANDON souligne que Kilina Cremona enrichit et s'enrichit au contact des sourds, ce n'est pas du soin, contrairement à l'art thérapie.

Diana TIDSWELL ajoute qu'elle ne soigne pas les jeunes dans son atelier de danse, ce n'est pas de la danse thérapie et l'on n'est pas dans une logique de pratique thérapeutique.

Kilina CREMONA souligne que l'art a toujours soigné, de tout temps et dans beaucoup de civilisations.

Alain GOUDARD ajoute que c'est une question de lisibilité du rôle de chacun. Mener un projet artistique avec des personnes en situation de handicap ne doit pas être fondé sur la quête ou la recherche de moyens pour régler des problèmes personnels. Cela peut être source d'ambiguïté pour la relation qui s'établit avec la personne et pour la lisibilité du projet artistique.

En 2005, il sera important d'imaginer et d'organiser la réflexion afin de la rendre publique. Un document de synthèse de la journée du 15/10 à Oyonnax sera publié, ainsi qu'un document de réflexion.

Juliette ROUILLON-DURUP ajoute qu'il est important que toutes les voix s'expriment, y compris des points de vue différents, afin d'alimenter le débat. Il faut balayer les fausses oppositions de fond.

Alain GOUDARD approuve la nécessité d'un débat d'idées afin que toutes les pensées et démarches s'expriment, pour faire des passerelles.

Muriel GUIGOU estime qu'il est nécessaire de travailler en amont, pour aller plus loin dans la réflexion.

Catherine JOUANDON évoque les institutionnels, et s'interroge sur les politiques locales, départementales, régionales... Il est important de laisser la parole aux personnes handicapées. Un colloque a eu lieu il y a quelques temps à Lyon, et quasiment aucune personne handicapée n'a eu droit à la parole. Il est nécessaire de faire un travail sur la représentation des personnes handicapées.

Alain GOUDARD signale à ce propos, l'ouvrage de Nicole Dietriche "*Les Naufragés de l'Intelligence*" qui évoque l'insuffisance d'espaces de paroles accordés aux personnes handicapées et notamment le manque de prise en compte de l'évolution de leur pensée, de leurs désirs de pouvoir vivre autre chose que leur présente situation et de leur vouloir de se hisser plus haut au cours de leur vie.

Catherine JOUANDON évoque une idée du chorégraphe Lyonnais Pierre Deloche, qui proposait d'organiser une journée de rencontre destinée aux artistes, danseurs et élus. Un atelier de danse ouvert à tous serait proposé le matin, afin d'aider les élus à mieux parler du handicap et du corps. Cette petite "provocation" permettrait de conduire les politiques dans une réflexion.

Muriel GUIGOU propose de rendre visibles des projets danse et handicap. La démarche consisterait à observer un projet dans le temps, afin de rendre parlant le processus de création pour le politique. Un compte-rendu pourrait se faire par l'écrit ou la vidéo.

Alain GOUDARD approuve le fait qu'il est nécessaire de faire évoluer le regard des acteurs politiques et de comprendre les mécanismes qui génèrent des réticences et des appréhensions. On peut envisager par exemple de leur montrer des documents vidéos, afin de les toucher émotionnellement et de leur faire découvrir les diverses réalités concrètes qui découlent au quotidien pour pouvoir mettre en œuvre de telles actions et pour maintenir cette volonté d'action dans le temps.

Pour Juliette ROUILLON-DURUP, les acteurs politiques dans l'Ain sont très concernés par le handicap, mais pas vraiment par la danse.

Diana TIDSWELL annonce qu'elle travaille actuellement sur un projet qui verra le jour à l'automne 2005, avec trois danseurs et trois jeunes I.M.C. du C.E.M. Dommartin, qui durera une vingtaine de minutes. Il allierait danse et musique, avec le compositeur Jean-François Estager et Henri-Charles Cager, des Percussions Clavier de Lyon. Max Barboni prendra des photos de ce spectacle.

Kilina CREMONA propose de faire des conférences sur le corps. La question du corps malade est taboue. Par exemple, dans les sociétés primitives, en Mongolie, la danse soigne. On connaît aussi la tarentelle, dansée par les personnes piquées par une tarentule pour faire sortir le poison.

Alain GOUDARD ajoute que l'on peut faire des ponts effectivement avec l'histoire et qu'il peut y avoir matière à construire divers thèmes de conférences. L'ADMD Cantal organise par exemple pendant 10 mois des manifestations autour du thème "Le corps dans tous ses états", le corps défaillant, la pratique de la danse...

Un autre exemple : la chorégraphe Christine Joue a créé un duo chorégraphique avec sa grand-mère. Cela pose la question de l'accessibilité de chacun, et sur le fait de ne pas enfermer la pratique sur un type de handicap ou un type de public précis.

Pour Kilina CREMONA, la notion de qualité est fondamentale pour ouvrir les regards.

Catherine JOUANDON pose la question de comment communiquer sur les spectacles ? Doit-on préciser que les danseurs sont sourds ou non ?

Juliette ROUILLON évoque le spectacle de la Cie El Tinglao, montré au Théâtre de Bourg en octobre. Le spectacle est construit sur la danse "parfaite", sur le "culte du corps". On montre une sorte de performance, et ça peut paraître odieux.

Diana TIDSWELL ajoute qu'il est important d'être à l'écoute de l'autre, de conduire un travail de rencontre, pour faire naître quelque chose. Il ne faut pas de décalage.

Alain GOUDARD informe qu'un questionnaire a été adressé aux écoles de musique de l'Ain, afin de répertorier les établissements qui accueillent ou sont susceptibles d'accueillir des personnes handicapées. Il sera diffusé en janvier 2005.

Pour résumer, on peut souligner des idées comme :

- Rendre visible les projets, notamment en observant dans le temps le travail et en communiquant ces analyses à travers des articles, documents vidéo, etc...
- L'organisation de rendez-vous, d'espaces de parole, de conférences pour aborder des questions autour du corps, ou d'autres thématiques, et avec des invités (Daniel Siboni, Pac Pac Machine, Musidauphin, le Conseil Général de l'Isère, David Lebreton...)
- Travail de sensibilisation des élus

Nous allons travailler à partir de ces différents points et nous vous soumettrons diverses propositions, actions, réalisations. Il est bien entendu que nous désirons que tout cela se déroule dans un perpétuel aller-retour entre les uns et les autres et avec tous ceux et toutes celles qui se joindront prochainement à ce travail.

Nathalie Rébillon

Alain Goudard

2 - Projet d'étude et d'intervention « Danse et Handicap »

Cette étude a pour objectif de rendre visible le travail de création effectué avec des personnes handicapées au sein de compagnies de danse. L'intérêt est porté sur des chorégraphes dont l'intention première n'est pas thérapeutique mais artistique.

Trois compagnies pressenties :

- *Compagnie Passaros* : Émilie Borgo travaille avec des adultes handicapés moteurs (Bourg-en-Bresse).
- *Centre de formation de danse contemporaine* : Kilina Crémone travaille avec des malentendants (Lyon).
- *Imagin'* : Colette Priou travaille avec des personnes handicapées motrices (Grenoble).

Le fil conducteur : Quel mode d'organisation et quels outils de création sont choisis par un chorégraphe pour amener des personnes handicapées à créer une pièce. Quels types d'interaction et quel temps sont nécessaires à ce travail.

L'étude : Suivi du processus de création au sein des trois compagnies :

- Période d'immersion (rencontrer la compagnie, observer le travail en cours)
- Recueil des données (observation, description ou filmage des séances de travail, entretiens avec les acteurs).
- Analyse des données (prendre en compte les retours des acteurs sur les images filmées, montage du film et rédaction du rapport)

A- Rapport écrit :

- Un état des lieux des ateliers de création chorégraphique ouverts aux personnes handicapées en France. Dans quels lieux, pour quelles institutions, quels acteurs de la danse ?
- Descriptif des trois compagnies concernées, leurs motivations à travailler avec des personnes handicapées, leurs objectifs.
 - La création étudiée :
 - En amont : pourquoi ces chorégraphes ont-ils décidé de travailler avec des personnes handicapées ? À quelle occasion la rencontre a eu lieu ?
 - Le processus de création : l'organisation du groupe dans le studio et hors du studio. Quelles sont les conditions nécessaires pour le travail de création (la communication, le temps...). Quelles propositions fait le chorégraphe, quelles interactions verbales et gestuelles sont utilisées ? Quelle est la part de création du chorégraphe, quelle est celle des danseurs ?
 - La chorégraphie : se déroule-t-elle comme prévu, quelle est la part d'improvisation ?
 - L'évolution des relations sociales des danseurs avant et après cette expérience.

Références

- Muriel GUIGOU : pratique la danse contemporaine depuis 20 ans, docteur en sociologie, chargée d'études au Centre Régional d'Études et de Sondages (2001- 2004), auteur de :
- *La Nouvelle danse française. Création et organisation du pouvoir dans les centres chorégraphiques nationaux*, Paris, L'Harmattan, 2004.
 - "Danse et déficience, le rapport à l'autre dans la création chorégraphique", A. Blanc, H.-J. Stiker éds, *Le handicap en images. Les représentations de la déficience dans les œuvres d'art*, Ramonville, Éditions Érès, pp. 213-219, 2003 ;
 - "Danse classique, danse moderne : deux types d'interaction", J. Caune et B. Dufrêne, éds., *Médiations du corps*, Grenoble, Institut de la communication et des Médias, pp. 93-100, 2002 ;
 - "Pour une sociologie des œuvres de la Nouvelle danse française" J.-O. Majastre et A. Pessin, éds, *Vers une sociologie des œuvres*, tome II, Paris, L'Harmattan, pp. 65-81, 2001 ;
 - "Corps et société : mise en perspective d'une sociologie du corps", Cl. Fintz, éd., *Les imaginaires du corps*, Paris, L'Harmattan, tome II, pp. 177-193, 2000.

Contacts

Max BARBONI

Photographe et auteur du recueil de photographies
« Le Geste et l'instant », édition Lieux Dits, distribué
par Les Presses du Réel, ISBN 2-914528-04-3
Courriel max.barboni@wanadoo.fr
Les Presses du réel info@lespressesdureel.com

Marc BERTHON

Chorégraphe, coordinateur
Danse Habile
c/o Marc Berthon
La Voie-Creuse 8 1202 Genève - CH
Courriel marcberthon@danse-habile.ch
Site web <http://www.danse-habile.ch>

Émilie BORG

Artiste chorégraphique
Compagnie Passaros
3 rue du Poitou F-01000 BOURG-EN-BRESSE
Tél. 06 61 94 04 44
Courriel passaros@free.fr et passaros@9online.fr

Pierre DELOCHE

Chorégraphe
La Compagnie Pierre Deloche Danse
Maison Ravier 7, rue Ravier F-69007 LYON
Tél. 04 72 73 48 30 / fax 04 72 72 09 84
Courriel info@deloche-danse.com
Site web www.deloche-danse.com

Jean-Paul GODEAU

Aide-Médico-Psychologique
M.A.S. Le Villa-Joie
120 Chemin Couvo F-01250 Saint-Just
Tél. 04 74 50 30 80 / fax 04 74 45 35 99

Alain GOUDARD

Directeur artistique
Résonance Contemporaine
Pôle Ressource Culture & Handicap
Pôle Ressource Musique Contemporaine
14 rue des Casernes F-01000 BOURG-EN-BRESSE
Tél. 04 74 45 23 04 Fax 04 74 23 44 71
Courriel resonance.contemporaine@wanadoo.fr
Site web <http://www.resonancecontemporaine.org>

Véronique GOUGAT

Artiste de cirque en aérien
Compagnie Ascendances
La Gare 26310 RECOUBEAU
Tél. / Fax 04 75 21 37 68

Muriel GUIGOU

Sociologue
Courriel m.guigou@wanadoo.fr
Centre de Sociologie des Représentations et des
Pratiques Culturelles Grenoble BP 47 / 38040 Grenoble
Cedex 9
Tél. 04 76 82 56 48 / Fax 04 76 82 56 65

Hélène LECHENARD

Chargée d'animation culturelle
C.M.R.P. Les Beaumes
43 avenue de la Libération 26003 VALENCE cedex
Tél. 04 75 81 64 64 / Fax 04 75 81 24 48

Claudine PELISSIER

Éducatrice Spécialisée
CAT-Foyer d'hébergement de la Croix-Rouge Française
Recoubeau F-26310 RECOUBEAU JANSAC
Tél. 04 75 21 31 44 / Fax 04 75 21 35 17

Sylvie RAPHOZ

Présidente de Danse-Habile
Courriel sylvieraphoz@danse-habile.ch

Diana TIDSWELL

Chorégraphe
Compagnie Art Works
ZA Sur Plagne F-01600 Sainte-Euphémie
Tél. / Fax 04 74 00 42 09

Bibliographie

Les ouvrages suivants sont disponibles à la consultation au Pôle Ressource Culture & Handicap⁹.

Ouvrages Généraux

- Alloula Malek, *L'Accès au Corps*, Horlieu Éditions, 2005, 70p.
- Benjamin Adam, *Making an Entrance, Theory and Practice for Disabled and Non-Disabled Dancers*, London : Routledge, 2002, 255p.
- Bernard Michel, *Le Corps*, Paris : Éditions du Seuil, collection Points, 1995, 166p.
- Grand Amélie, Verrière Philippe (sous la dir.), *Où va la danse ? L'aventure de la danse par ceux qui l'ont vécue*, Paris : Seuil / Archimbaud, 2005, 279p.
- Guigou Muriel, *La Nouvelle Danse Française, Création et organisation du pouvoir dans les centres chorégraphiques Nationaux*, Paris : L'Harmattan, Collection « Logiques Sociales », 2004, 321p.
- Kerouanton Joël, *Sidi Larbi Cherkaoui*, rencontres, Éditions L'Œil d'Or, 2004, 95p.
- Loupe Laurence, *Poétique de la Danse Contemporaine*, Bruxelles : Éditions Contredanse, 2004, 380p.
- Nancy Jean-Luc, *58 indices sur le corps* et *Extension de l'Âme*, Michaud Ginette, *Appendice*, Québec : Éditions Nota Bene, Collection Nouveaux Essais Spirale, 2004, 122p.
- Nancy Jean-Luc, *Corpus*, Paris : Éditions Métailié, 2000, 129p.
- Schott-Billmann France, *Le Besoin de Danser*, Paris : Éditions Odile Jacob, 2001, 238p.

Recueils de photographies

- Barboni Max, *Le Geste et l'Instant*, Lyon : Lieux Dits, 2003.
- Aubert Andréa, Chomy Nicolas, Drogoz Gisèle, Genevoix Anne-Céline, Lanternier Andréa, Martinez Haro Laura, Mesnage Anne-Lore, Nugue Sandrine, Parrot Gabrielle, *Au Cours de Danse*, Lyon : Université Lumière Lyon 2, 31p.

Mémoires universitaires

- Balcet Turban Mary, *Handicap et danse*, « Il ne marche pas, il danse », Université Lumière Lyon 2, 2005.
- Gaget Marina, *Danse et Handicap : quelle rencontre ?*, Grenoble : Université Pierre Mendès France, 2003.

Périodiques

- Pouillaude Frédéric, Bernard Michel, Dautray Jehanne, Raffinot François, Nancy Jean-Luc, Rainer Yvonne, Rousier Calire, Sebillotte Laurent, Dupuy Dominique, Mayen Gérard, Rancière Jacques, *Penser la danse Contemporaine*, in *Rue Descartes*, juin 2004, n°44, Presses Universitaires de France.
- Médium :danse*, in *Art Press*, n°23, 2002.
- Vu du Corps - Lisa Nelson. Mouvement et Perception*, in *Nouvelles de Danse*, n°48-49, 2001, Bruxelles : Éditions Contredanse.
- Contact Improvisation*, in *Nouvelles de Danse*, n°38-39, 1999, Bruxelles : Éditions Contredanse.
- Simone Forti, Maunel en mouvement*, in *Nouvelles de Danse*, n°44-45, 2000, Bruxelles : Éditions Contredanse.

Documents Vidéos

- Danse Habile : présentation et spectacle, Genève, 2004.
- Compagnie Passaros, *Ouvrez la porte - échappé(e)s...*, Oyonnax : mai 2003, Centre Culturel Aragon.
- Compagnie Passaros, *À pied d'œuvre*, mars 2002.
- Adam Benjamin, Répétition / Spectacle / Création en Israël.
- Urréa Valérie, Monnier Mathilde, *Bruit Blanc autour de Marie-France*, Centre Chorégraphique National de Montpellier, 1999.

⁹ 14 rue des Casernes 01000 Bourg-en-Bresse, Tél. 04 74 45 23 04.