

DANÇA E AUTISMO

espaços de encontro

ANAMARIA FERNANDES VIANA

Campinas

2 JUILLET 2015

Fernandes Viana, Anamaria. Dança e autismo : espaços de encontro - 2015

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

ANAMARIA FERNANDES VIANA

DANÇA E AUTISMO

espaços de encontro

Tese apresentada em acordo de co-tutela ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação UNICAMP - Brasil e ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Espetáculo na Universidade Rennes 2, França, como requisito para obtenção do título de Doutora em em Educação, na área de concentração de Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte e título em Teatro, na área de concentração de Artes, Práticas e Poética.

Orientação: Profa. Dra. Márcia Maria Strazzacappa Hernández
Coorientação: Profa. Christiane Page

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELA ALUNA ANAMARIA FERNANDES VIANA, E ORIENTADA POR PROFA. DRA. MÁRCIA MARIA STRAZZACAPPA HERNÁNDEZ E PROFA. CHRISTIANE PAGE. FRANCOISE BREANT

_____

Profa. Dra. Márcia Maria Strazzacappa Hernández

Campinas
2 juillet 2015

Fernandes Viana, Anamaria. Dança e autismo : espaços de encontro - 2015

Anamaria Fernandes Viana

DANÇA E AUTISMO

Espaços de encontro

Tese apresentada em acordo de co-tutela ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação UNICAMP - Brasil e ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Espetáculo na Universidade Rennes 2, França, como requisito para obtenção do título de Doutora em em Educação, na área de concentração de Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte e título em Teatro, na área de concentração de Artes, Práticas e Poética

_____

Profa. Dra. Márcia Maria Strazzacappa Hernández (Orientadora) - UNICAMP

_____

Profa. Christiane Page (Coorientadora)- Univesidade Rennes 2

_____

Campinas, _____ de 2015.

Fernandes Viana, Anamaria. Dança e autismo : espaços de encontro - 2015

ABSTRACT

This thesis has as a background a long experience with improvisation in dancing for children and young people considered autist in the Brittany region. From this practice, it was starting a vast theoretical research in this field. When these two aspects were considered, the thesis confronts the doctrine with the reports about the people who live with autists, their family members, professional dancers, educators and people from the mental health area. This is not a therapeutic project. We can clear understand the autist not only has the real possibility and the right of doing an artistic practice but also they can teach us a lot. The purpose of this work is not to create a type of hornbook. It aims to offer basic elements for the professional of this area in a way he/she can create his/her own methodology. In this way, this professional will conduct the process day by day. He will make up a step and a new step. That's why it was not only needed to have a deep look at the autist, but also promote an appropriate environment for him/her. The founding elements of this dance we can point out the assumption of a certain attitude that is ethical and aesthetic. So even that, it is an attitude that represents the abandon to assume that you have to guide the other in one way, for example, in precast projects. The thesis raises some questions that have not been investigated yet, for instance, in the dance universe and the new purpose of dealing with the autist. In fact, if we consider that the contemporary dance is described as a democratic philosophy and equalitarian; the project this thesis approaches not only follows this idea but also study deeply these ideals.

Keywords: Danse. Transmission. Autism.

RESUMO

Essa tese tem como pano de fundo uma longa experiência de dança improvisação com crianças e jovens ditos autistas na região da Bretanha francesa. A partir dessa prática, foi-se abrindo um vasto campo de pesquisa teórica. Relacionando essas duas dimensões, a tese confronta a doutrina com relatos de vivências com pessoas ditas autistas, seus familiares e profissionais da dança, da educação e da saúde mental. Não se trata, no entanto, de um projeto terapêutico. Entende-se que a pessoa autista não apenas tem a possibilidade concreta e o *direito* de realizar uma prática artística, como tem muito a nos ensinar. E não se trata, igualmente, de construir uma espécie de cartilha. Pretende-se propiciar ao profissional da área elementos básicos para criar sua própria metodologia. Desse modo, será ele quem irá – em seu dia a dia com o outro – inventar, a cada passo, um novo passo. E para isso, naturalmente, faz-se necessário não só um olhar diferenciado para a singularidade daquela pessoa, como a criação de um ambiente propício. Dentre os elementos fundantes dessa dança destaca-se a assunção de uma certa postura, que é ética sem deixar de ser estética. Por isso mesmo, é uma postura que envolve abandonos – seja da pretensão de guiar o outro num certo sentido, seja da elaboração de projetos premoldados. A tese procura levantar questões ainda pouco exploradas no universo da dança e propor novas formas de se relacionar com a pessoa dita autista. Na verdade, se considerarmos que a dança contemporânea se caracteriza – dentre outros aspectos – por uma filosofia democrática e igualitária, o projeto que esta tese aborda não apenas transita por esses caminhos, como aprofunda aqueles ideais.

Palavras chave: Dança. Transmissão. Autismo

SUMÁRIO

DEDICATÓRIA.....08

AGRADECIMENTOS.....10

LISTA DE FIGURAS.....11

INTRODUÇÃO 13

1 QUE DANÇA É ESSA ? …..... 31

2 ESPAÇOS 44
2.1- Aïda, Magalie e Rodrigue e o Espaço Individual ….....56
***2.1.1 Magalie* 60**
***2.1.2 Rodrigue* 60**
***2.1.3 Aïda* 60**
2.2 Kinesfera e territórios sensíveis do ser 62

3 AUTISMO, TERRITÓRIO "BOLHA" E "AIDA".....72
3.1 Magalie 79
3.2 Rodrigue 92
3.3 Aïda 100

4 JEAN-JACQUES, SYLVAINE, ANAËL , TERRITÓRIOS DO TOQUE.....108
4.1 Jean-Jacques.....112
4.2 Sylvaine ….....120
4.3 Anaël.....140

5 LINHAS ERRANTES.....149
5.1 Linhas errantes de Lucile e Florian 154
***5.1.1 Lucile*.....155**
***5.1.2 Florian* 158**
5.2 Linhas errantes e território ..….....163

6. ESPAÇO COMUM.....169
6.1 Killian 183
6.2 Lucile 185
6.3 Mathis 186
6.4 Sarah 187
6.5 Quentin.....188
6.6 O apelo do espaço 190

7.CELINE, FRANÇOIS, SARAH, CÉCILE E OS TERRITÓRIOS DO ERRO 196

7.1 Celine …..... 199
7.2 François..... 203
7.3 Sarah e Cécile..... 205

8. DESCRIÇÃO DE CINCO ATELIÊS 212
8.1 Ateliês dados no Centre Hospitalier Guillaume Régnier - Setor Placis Vert 215
***8.1.1 Pequenas informações prévias* 215**
8.1.1.1 Primeiro ateliê: Outubro/2010.....**215**
8.1.1.2 Quinto ateliê: Dezembro/2010 .....**223**
8.2 Ateliês dados no I.M.E. Le Triskell.....231
***8.2.1 Pequenas informações prévias* 231**
8.2.1.1 Primeiro ateliê do ano: Outubro/2013 .....**231**
8.2.1.2 Sexta Oficina do ano com o 1º grupo:Janeiro/2014.....**243**
8.2.1.3 Sexta oficina do ano com o 2° grupo: Janeiro/2013.....**250**

9 CONCLUSÃO..... 257

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS …..... 267
APÊNDICE : ENTREVISTAS 283
ANEXO 1 : Convenção Comissão Cultural CHGR.....318
ANEXO 2: MEMORIAL..... 323
ANEXO 3: RESUMO DE TESE EM FRANCÊS..... 342
ANEXO 4: FILMES DOCUMENTÁRIOS.....487

O diferente e comum gravitam assim em busca de um equilíbrio, num movimento perpétuo

Ushio Amagatsu, 2010

Ser dançarino é escolher o corpo e movimento do corpo como campo de relação com o mundo, como um instrumento de conhecimento, de pensamento, de expressão.

Laurence Louppe

1997, 2000, 2004

A água procura um caminho para o mar

birger procura um caminho para a vida

Birger Sellin

1995, 1998. 209

Ao meu mestre, amigo e companheiro de dança Jean-Jacques Cousi



AGRADECIMENTOS

Agradeço às minhas orientadoras, Profa. Dra. Márcia Maria Strazzacappa Hernández e Profa. Dra. Christiane Page, por toda a confiança, atenção e liberdade que me foram dadas durante esses anos de pesquisa, sem as quais eu não teria trilhado pelos caminhos que trilhei. Agradeço a meu pai, pelo companheirismo, carinho e tão bela dedicação que sempre me ofertou. À minha mãe, pelos cuidados tão delicados. Às minhas filhas Luiza e Margot, pelo amor incondicional, pela paciência, pelo sopro de vida que me dão a cada dia. Agradeço ao meu companheiro Benoît, por toda a ajuda, carinho e ensinamentos preciosos. À minha querida amiga Lilian, por tudo o que ela foi, por tudo o que ela é. Às dançarinas amigas Cécile, Sarah, Magali, aos estagiários Clémence, Lomi, Joahnna, Gabriel, aos educadores Yannick, Sébastien, Véronique e Elisabeth, pelos belos momentos de partilha e por tudo o que me ensinaram. Agradeço a Jean Joseph Floc'h, a Dominique Launat, à Frédérique Marsault, a Franck Métayer e à Marie Le Blanc, pela confiança e oportunidade de dançar com pessoas extraordinárias. Agradeço à minha mestra querida Chantal por todas as portas e janelas que ela abriu para mim, em mim. À Patricia Kuppers pela sua sabedoria. A Juvenal Quillet pelos ricos conselhos. À minha amiga Chrystel, pela ajuda e pela presença de sempre. A meu amigo Nelsinho, a meu primo Admar e à minha segunda mãe Gina, por toda ajuda preciosa. Aos meus irmãos queridos que sempre me apoiaram. À Luciana Rodrigues por ter me salvado em muitos momentos.

E, enfim, um agradecimento especial aos familiares das crianças e jovens com os quais trabalhei e principalmente a cada uma dessas pérolas preciosas, únicas, maravilhosas que sempre levarei comigo.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - Foto de Jessica Grégoire atelier dança, floresta de Rennes– Foyer de vie Logie la Poterie. 2005 – cie Dana..... i
FIGURA 2 - Foto de Richard S. Ensaio – MJC Grand Cordel, 2011, Rennes – cie Dana.....10
FIGURA 3 - Foto de Michel Charron - atelier dança -ESAT Cesson Sévigné – Rennes 2012. cie Dana..... 34
FIGURA 4 - Cartes – Deligny - **DELIGNY Fernand. OEuvres**, Edição realizada sob a direção de Sandra Alvarez de Toledo, L'Arachnéen, 2007.....45
FIGURA 5 - Sem título - Collection Art Brut- Lausanne (Jean-Hubert Martin, Lucienne Peiry, Michel Thévoz et Mattijs Visser. **Dubuffet & L'art Brut,** Paris, 2005) ……..... 57
FIGURA 6 - - Hausser Johann - Collection Art Brut- Lausanne (Jean-Hubert Martin, Lucienne Peiry, Michel Thévoz et Mattijs Visser. **Dubuffet & L'art Brut,** Paris, 2005).....74
FIGURA 7 – foto de Marie Bouard – atelier dança marionete - Centro Hospitalar Guillaume Régnier- Garage – Rennes 2014. cie Dana.....90
FIGURA 8 - foto de Jessica Grégoire – atelier dança IME le Triskell – Bruz – 2010 – cie Dana.....93
FIGURA 9 - foto de Anne Barthélemy - atelier dança - Centro Hospitalar Guillaume Régnier- Le Triangle – Rennes 2011. cie Dana.....101
FIGURA 10 e 11 - foto de Jessica Grégoire – atelier dança IME le Triskell – Bruz – 2010 – cie Dana.....108
FIGURA 12 – foto de Marie Bouard, Centro Cultural Le Triangle, 2014. cie Dana.....109
FIGURA 13 -Foto de Richard S. Ensaio – MJC Grand Cordel, 2011, Rennes – cie Dana...120
FIGURA 14 - foto de Michel Charron - atelier dança, Centro Hospitalar Guillaume Régnier, Placis Vert- 2010 - cie Dana.....140
FIGURA 15 - foto de Jessica Grégoire – atelier dança IME le Triskell – Bruz – 2010 – cie Dana.....145
FIGURA 16 - foto de Jessica Grégoire – atelier dança IME le Triskell – Bruz – 2010 – cie Dana.....149
FIGURA 17 - Cartes – Deligny - **DELIGNY Fernand. OEuvres**, Edição realizada sob a direção de Sandra Alvarez de Toledo, L'Arachnéen 2007.....150
FIGURA 18 - foto de Jessica Grégoire – atelier dança IME le Triskell – Bruz – 2010 – cie Dana.....158

FIGURA 19 - foto de Michel Charron - atelier dança, Centro Hospitalar Guillaume Régnier, Placis Vert- 2010 - cie Dana.....163
FIGURA 20 - Cartes – Deligny - **DELIGNY Fernand. OEuvres**, Edição realizada sob a direção de Sandra Alvarez de Toledo, L'Arachnéen 2007.....164
FIGURA 21 - foto de Marie Bouard – atelier dança em Cancale - Centro Hospitalar Guillaume Régnier- Cancale, 2014. cie Dana.....170
FIGURA 22 – foto de Jessica Grégoire – atelier dança, floresta de Rennes– Foyer de vie Logie la Poterie. 2005 – cie Dana.....173
FIGURA 23 – foto de Jessica Grégoire – atelier dança, floresta de Rennes– Foyer de vie Logie la Poterie. 2005 – cie Dana.....197
FIGURA 24 - foto de Jessica Grégoire – atelier dança IME le Triskell – Bruz – 2010 – cie Dana.....204
FIGURA 25 - foto de Jessica Grégoire atelier dança, floresta de Rennes– Foyer de vie Logie la Poterie. 2005 – cie Dana.....212
FIGURA 26 - foto de Michel Charron - atelier dança, Logis la Poterie, 2006, cie Dana.....213
FIGURA 27- foto de Jessica Grégoire – atelier dança IME le Triskell – Bruz – 2010 – cie Dana.....223
FIGURA 28 - foto de Michel Charron - atelier dança, Centro Hospitalar Guillaume Régnier, Placis Vert- 2010 - cie Dana.....230
FIGURA 29 - foto de Jessica Grégoire – atelier dança IME le Triskell – Bruz – 2010 – cie Dana.....231
FIGURA 30 - foto de Jessica Grégoire – atelier dança IME le Triskell – Bruz – 2010 – cie Dana.....242
FIGURA 31 - foto de Jessica Grégoire – atelier dança IME le Triskell – Bruz – 2010 – cie Dana.....243
FIGURA 32 - foto de Jessica Grégoire – atelier dança IME le Triskell – Bruz – 2010 – cie Dana.....250
FIGURA 33 - foto de Jessica Grégoire – atelier dança IME le Triskell – Bruz – 2010 – cie Dana.....267

INTRODUÇÃO

> *Um quer falar, o outro quer adivinhar, e é isso. Desses concursos de vontades resulta um pensamento visível para dois homens ao mesmo tempo. […] Essas criações, ou, se preferirmos, essas metamorfoses, são o efeito de duas vontades que se ajudam mutuamente.* (RANCIÉRE,1987, p.107, tradução nossa).
>
> *A arte não reproduz o visível, ela o torna visível.* (KLEE apud MESCHONNIC, 1988, p.293, tradução nossa) .

A imagem do dançarino nos remete imediatamente às ideias de liberdade, de virtuosidade, de controle e de tecnicidade corporal. Fala-se de um saber, de uma sabedoria que, por sua vez, faz pensar em um longo e difícil aprendizado. Já a imagem que em geral nos transmite uma pessoa com deficiência vem carregada de ideias como desvantagem, incapacidade e domínio gestual/verbal dificultado.

Dessa forma, poderíamos afirmar que tradicionalmente, em nossa cultura, um abismo os separa e uma hierarquia se impõe: a do válido sobre o inválido, do apto sobre o inapto, do sábio sobre o ignorante, do possível sobre o impossível.

Seria viável mudar essa tradição?

Como seres "fazedores da história e por ela feitos, seres da decisão, da ruptura, da opção", somos também seres condicionados. Mas ainda assim podemos "ultrapassar nosso próprio condicionamento". (FREIRE, 1996, 2002, p.80).

Grégory Salle (2008) lembra o "paradoxo total", descrito por Rouillan, para se referir a um espaço que nunca é realmente livre: a sociedade, como um todo, revela-se uma prisão sorrateira e assustadora. O que nos resta de liberdade em nosso pensamento? Somos *completamente* condicionados pelas normas que nos constringem?

Nosso movimento de autoconstrução se inicia quando nascemos. E a autoconstrução é incessante (JOLLIEN, 2002). Mesmo quando na aparência se imobiliza, ela na verdade se move, pois tudo que recebemos de fora passa por dentro de nós, e é difícil supor que alguém não reelabore de algum modo – mesmo ínfimo – o pensamento circunstante. O combate da existência é também de construção, e por isso "nenhum outro [...] requer mais atenção" (JOLLIEN, 2002, p.68, tradução nossa).

É dessa forma, com "mais atenção", que o indivíduo - aguçando seu olhar e se questionando sempre - pode desenvolver mais plenamente suas capacidades de observar e perceber não só ele próprio, mas o outro.

O eu não é apenas odioso: não existe um lugar entre um *nós* e um *nada*. E se é para

> este nós que eu finalmente opto, mesmo que ele se reduza a uma aparência, é que, a menos que eu me destrua- ato que elimina toda condição de opção - eu só tenho uma escolha possível entre esta aparência e o nada. Ora, basta que eu escolha para que, por esse ato mesmo, eu assuma sem ressalva minha condição de homem [...] (LÉVI-STRAUSS, 1995, pp. 496-497, tradução nossa).

A consciência do nosso "eu potencial" - um "eu" que faz parte de um coletivo, mas que, sobretudo, pode ter sua parte de liberdade dentro dele - parece-me fundamental, pois é no olhar atento (como evocado por Jollien), na capacidade imanente de transformação do ser (como nos revelou Nietzsche) no movimento de emancipação dos *a priori* (para Lévi-Strauss ou Bergson)[1] que podemos tentar descobrir uma parte de nós mesmos que até então nos era desconhecida.

Por outro lado, mesmo considerando que cada sociedade constrói seus valores, seus pilares, e os nossos próprios valores e pilares vêm impregnados - digamos assim – do *perfume* dos códigos coletivos, é importante lembrar não somente a nossa parte de liberdade, mas a nossa parte de responsabilidade nessa arquitetura.

Lévi-Strauss (1995) nos diz que é ao se emancipar que o indivíduo passa a existir como tal. A partir de nosso posicionamento enquanto pessoa é que podemos reconhecer nossos próprios limites, assim como os do outro.

Pode a dança, como técnica que se transmite de um indivíduo ao outro, regida por códigos coletivos – condicionados, muitas vezes, pelo mercado de trabalho - rebelar-se em face das normas estéticas e condicionamentos doutrinários? De que maneira pode ela abrir espaços de existência para um "eu potencial"? De que forma um professor ou um dançarino pode aguçar o olhar atento de um aluno ou do seu público? Existiria uma estética que facilita movimentos de emancipação?

Sendo a dança contemporânea uma forma artística que tende a fugir de todo tipo de formalização, a romper com normas e convenções, a associar o corpo dançante ao pensamento do sujeito-ator, pode ela se enquadrar "em um saber que lhe é ditado", como afirma Pierre Legendre (1978, p.64)? Pode, realmente, acolher toda singularidade? Ou, bem ao contrário, reduz-se - ainda hoje - a uma categoria específica de indivíduos?

Num palco de teatro, Mathilde Monnier[2], coreógrafa francesa reconhecida internacionalmente, entra em cena logo atrás de Marie-France, jovem dita autista. Ela segue seus passos, pisa em suas pegadas. Dos traços propostos por Marie-France, vai criando uma

---

1 Noções trabalhadas na obra de Henri Bergson. Le rire, de 1940.

2 Cena descrita em *Bruit Blanc*, documentário corealizado por Valérie Urréa e a dançarina e coreógrafa Mathilde Monnier, em 1998.

nova paisagem. Uma dança de tentativas, de um balbuciar, uma dança arcaica, um diálogo arcaico que se inventa a cada instante, diz Monnier. (MONNIER; URREÁ, 1998).

Uma dança que desloca uma e outra de um certo lugar, de uma posição.

Uma dança que também desloca aquele que a observa.

Mas que dança será essa?

Se hoje são muitos os artistas que desenvolvem projetos (artísticos e/ou pedagógicos) com pessoas ditas com deficiência, nem por isso se deve concluir que todos esses projetos trilham caminhos semelhantes. A dança *para* ou *com* pessoas com deficiência pode vir a ser um espaço de protesto, de inclusão, de resistência ou de denúncia, ou ainda um lugar de transformação, de contaminação, de uma estética que funda seus pilares arquitetônicos em uma certa maneira de ser, estar, perceber o/no mundo. E talvez até, em razão de sua porosidade, possa ser também – ainda que de forma pontual ou episódica - uma mistura de várias coisas.

Dança-terapia, dança-movimento-terapia, dança-inclusiva, dança-integração, dança-deficiência, dança e diferença, ou simplesmente dança. Os entrelaçamentos entre os mundos da dança e da deficiência ou da dança e da doença nos proporcionam diferentes cenários que não apenas definem nossos objetivos de trabalho como revelam nossa maneira de entender, perceber e conceber as fronteiras daqueles dois conceitos. Como observa Carlo Lepri, "cada representação leva a uma postura específica, que deve ser entendida não tanto como simples opinião em relação a algo ou alguém, mas principalmente como predisposição para agir de determinada maneira". (LEPRI, 2007, p.42).

Mas de que maneira um trabalho artístico pode romper a dicotomia entre o "doente e o saudável", o "normal e o anormal", o "válido e o inválido"? Um indivíduo catalogado como deficiente mental profundo pode ensinar outros caminhos dançantes a um dançarino tido como *expert* e saudável? Poderíamos usar simplesmente o termo "dançar" para essa prática?

E ainda: de que maneira a ruptura desses espaços tidos como opostos pode se tornar uma fonte de aprendizado para os profissionais da dança? Haveria pilares fundamentais, princípios a serem respeitados para que esta experiência artística seja fonte de transformação e de criação para ambos?

Para Isabel Marques,

> [...] transformar ainda é - se não mais uma "palavra de ordem", uma "bandeira", uma utopia -, uma busca necessária por diálogos, por possibilidades de convivência mais justas e éticas nos dias atuais. A educação, ao meu ver, ainda tem o papel de transformar no entrelaçamento de seus sentidos contemporâneos. (MARQUES,

2010, p.135).

Transformar, deixar-se transformar, criar espaços de emergência para possíveis transformações... Mathilde Monnier dá um passo para chegar até Marie-France: um passo que simboliza, em sua trajetória de dançarina, outra relação de corpo; outros caminhos, que para ela são quase dolorosos:

> É difícil para um dançarino, que passa o tempo tentando se levantar, cair no chão, dessa maneira tão agarrada ao chão, colado ao chão. É muito difícil, na nossa profissão, passarmos todo nosso tempo tentando subir, deslocar, sermos leves. E aqui, de repente, há um tipo de peso extremamente arcaico. E essa é a experiência da dança de Marie-France. (MONNIER; URREÁ, 1998, tradução nossa).

Quem transforma quem nessa dança? E seria ela um processo terapêutico?

Na autoavaliação de Monnier (1998), seu trabalho se insere em uma iniciativa puramente artística. Mas o que distingue realmente esses diferentes campos? Qual é a fronteira entre um modo e outro? Quando é que a dança deixa de ser apenas dança e passa a ser também terapia? E será que, por ser terapia, ela perde, ao menos em parte, sua qualidade de dança? Ou será que, por ser dança, ela acaba produzindo, querendo ou não, os efeitos de uma terapia? Há limites visíveis, claros, definidos, entre um campo e outro?

Tentarei responder a essas perguntas mais tarde, em capítulo específico. Mas há uma outra questão que diz respeito ao próprio caminho que percorri, em termos profissionais e acadêmicos, e sobre a qual devo antecipar minha posição. Trata-se de saber se é necessário que o dançarino (não terapeuta) conheça – de maneira sólida - a patologia psíquica da pessoa com quem trabalha.

Não me refiro, aqui, às formas sensíveis de conhecimento, às experiências vividas no dia a dia, e que vão nos informando, corrigindo, acrescentando, às vezes até sem que o possamos notar, ou sem que saibamos localizar precisamente suas origens. Esses *saberes* - tão necessários – têm relação com a percepção e a sensibilidade de cada um, mas não dispensam a conscientização do que surgiu; e embora cresçam com o passar do tempo, são sempre renovados e reconstruídos no primeiro instante do contato com a pessoa dita autista.

Já o conhecimento a que me refiro é outro: é o teórico, o metódico, o acadêmico, o doutrinário. Seria ele também necessário?

No momento em que escrevo essa tese, não tenho ainda a resposta. O que posso dizer é que, na minha trajetória de dançarina junto a pessoas ditas deficientes, autistas ou em situação de doença mental, foi no próprio dançar que construí minha metodologia, e essas pessoas, essas danças partilhadas foram os meus livros. Nesse sentido, posso dizer que inverti

o processo usual, pois agora me vejo recorrer às teorias, o que me permite ver, com outros olhos, o que a prática me ensinou. Mas também não posso afirmar ainda que esse caminho invertido seja melhor que o outro. No meu caso, foi a estratégia que as minhas circunstâncias de vida – e meu próprio perfil de dançarina - me induziram a seguir.

Sinto que, durante esses anos de pesquisa, o campo teórico enriqueceu e algumas vezes até norteou minhas experiências dançantes.

Noto, porém, que a dança, livre das questões teóricas sobre as eventuais patologias do sujeito, permite um espaço maior de liberdade e transformação. E isso eu pude constatar com familiares de crianças e jovens ditos autistas assim como com profissionais (da área da saúde e da educação especializada) com os quais trabalhei ao longo desses anos.

A dança oportuniza um outro espaço, onde julgamentos dão lugar à descoberta. Ela "não é somente uma arte do gesto, mas uma arte que faz gesto" (BOISSIÈRE, 2006, p. 07, tradução nossa). E as experiências nas quais me apoio para tal discurso são reais, partilhadas com muitos.

Seria o caso de concluir que aquelas duas formas de conhecimento – a prática e a teórica – são incompatíveis entre si?

Mesmo sem ter ainda, como eu dizia, uma opinião segura, não me arriscaria a afirmá-lo. Na verdade, as duas espécies de saberes não são estanques, e acabam se misturando, em algum nível. Mesmo no meu caso, a inversão a que me referia não foi total: na medida em que ia adquirindo os meus *saberes tácitos,* eu própria teorizava sobre eles, apesar de minhas limitações; e essas pequenas teorias eram em seguida submetidas a provas, tal como passei a fazer depois, com as grandes teorizações que fui aprendendo nos livros.

Esse caminho implica uma tentativa de colocar à distância as experiências sensíveis, vividas, sejam elas diretamente incorporadas através do meu corpo dançante ou atravessadas por esse mesmo corpo por meio de observações dançantes. Mas "colocar à distância" não no sentido de tentar me fazer neutra diante de tudo aquilo que eu própria vivi – o que seria de todo modo impossível - mas posicionar-me como um pintor que olha seu quadro depois de terminado, e recua alguns passos para ter uma visão melhor dos detalhes e do todo. Pois nesse ato de olhar a imagem continua a ser construída: na verdade, *ela nunca termina*.

Paulo Freire nos diz que "ensinar exige comprometimento" e que "não posso ser professor sem me pôr diante dos alunos, sem revelar com facilidade ou relutância minha maneira de ser, de pensar politicamente". (FREIRE, 1996, 2002, p.59).

Acredito que esse tipo de trabalho prático exige comprometimento, responsabilidade,

engajamento. E é o que acontece com a própria tese. Não a vejo apenas no sentido formal, enquanto requisito para a obtenção de um título, mas como oportunidade de contribuir, em alguma medida, por pequena que seja, para que outros dançarinos possam abrir novos espaços dançantes.

Nesse aspecto, parece-me realmente sem sentido dizer que serei neutra, pois, como nos ensina Merleau-Ponty:

> [...] não penso o espaço e o tempo; eu sou no espaço e no tempo, meu corpo aplica-se a eles e os abarca. A amplitude dessa apreensão mede a amplitude de minha existência; mas, de qualquer maneira, ela nunca pode ser total: o espaço e o tempo que habito de todos os lados têm horizontes indeterminados que encerram outros pontos de vista. (MERLEAU-PONTY, 1996, p.195).

Entretanto, como eu dizia, tentarei olhar para essa obra em construção em outra temporalidade, em outro espaço - o que me talvez me permita enxergá-la com outros olhos, de uma posição mais crítica, já que mais pausada e pensada.

Mas sei que há limites para isso.

Diz Laurence Louppe (1997, 2000, 2004) que a análise da dança é "múltipla e íntima". Múltipla, pela interação das nossas sensações kinestésicas com o objeto coreográfico. Íntima, pois esse mesmo objeto nos remete ao que temos de mais secreto, tanto no plano sensorial como no emocional.

Desta forma, podemos dizer que o ato da escrita do presente estudo trabalha sobre o corpo de quem a escreve trabalha *sobre* as minhas e *com* as minhas sensações íntimas, múltiplas.

> Como o afloramento de uma onda sobrecarregada de impressões recebidas. Como a viagem de um corpo que aborda as margens do seu dizer. Desse dizer, ele devera reconhecer, talvez de maneira desajeitada, a cegueira: a palavra sobre a dança é muito abalada pelo presente desta experiência, para realmente ter certeza de sua legitimidade. (LOUPPE, 1997, 2000, 2004, pp.28-29, tradução nossa)

A metodologia envolverá principalmente a descrição e reflexão a respeito de minhas experiências pessoais - enquanto dançarina, coreógrafa ou professora. Essas práticas foram acumuladas em 18 anos de trabalho com pessoas ditas com deficiência ou com distúrbio mental na França, mas são fruto também do acompanhamento do trabalho da dançarina e formadora Chantal Sergent e dos dançarinos e coreógrafos Patricia Kuppers e Franck Beaubois.

Os encontros com as pessoas citadas acima foram decisivos na minha trajetória. Algumas delas eu tenho como meus mestres - e, mesmo na distância, continuam a me ensinar.

Marcia Strazzacappa ressalta que "podemos ter muitos pais e muitas mães. Podemos ser filhos do mundo. [...] *O mestre é único na sua genialidade."* (STRAZZACAPPA , 2006, 2010, p. 31). Com certeza, é assim que me vejo, filha de mestres dançarinos, estagiários iniciantes, acompanhantes de oficinas e sujeitos ditos autistas.

Peço antecipadamente licença aos que me lêem pelo tom pessoal dado a essa tese. Ressalto que optei pela escrita em primeira pessoa não tanto por ser autora desta pesquisa, mas por ter vivenciado, no corpo, as experiências sobre as quais me apoio para o objeto de análise. Além disso, parece-me que este é o modo mais apropriado de contar histórias; no caso, não propriamente as *minhas* histórias, mas as histórias *das pessoas* com quem vivi – de modo tão intenso, e mesmo comovente – essas experiências de dança. Por isso mesmo, espero que o pronome "eu" jamais me faça ser vista (e nem me faça sentir) no centro do palco - como a atriz que declama um poema já escrito. Sinceramente, nunca me achei, nem poderia mesmo me achar, a protagonista da peça - e muito menos alguma espécie de guru.

O relato dessas práticas se concentra basicamente na experiência vivida com crianças e jovens ditos "autistas profundos", pessoas que não se comunicam verbalmente e que possuem maneiras singulares de lidar com seu corpo e se relacionar com o seu meio. Pessoas cujas formas de aceitação ou recusa nem sempre são escutadas ou compreendidas.

Essa experiência foi partilhada, de forma importante, com diversos profissionais da saúde, da educação especializada e gente de outras áreas, que também me ajudaram a pensar, a compreender e a duvidar sempre, a questionar sempre. Daí a razão pela qual, algumas vezes, trocarei de pronome: o "nós" substituindo o "eu".

Desde logo, esclareço que não apenas o trabalho que descrevo, como a própria descrição, em si, assim como as conclusões e sugestões que faço, procuram não perder de vista a dimensão ética do respeito e do cuidado. Como ressalta Pascale Molinier, mais do que uma questão de modismo, "o *care* é uma outra maneira de se pensar. Uma proposta ética - de atenção aos outros [...]." (MOLINIER, 2001, p.10, tradução nossa).

Nos planos teórico e ético, a tese aborda – dentre outros aspectos - conceitos e papéis da arte em geral e da dança em particular, sobretudo nos campos da improvisação e do contato improvisação e certos aspectos da pessoa dita autista.

Com certeza, boa parte da percepção sensível do que eu vivi não poderá ser traduzida no texto escrito, pois algo do corpo foge à lógica da linguagem verbal – como se o fato mesmo de fecharmos em palavras as experiências dançantes reduzisse sua dimensão poética, sua grandeza. Aliás, se eu conseguisse expressar em palavras tudo o que tenho vivido e

pensado, certamente escolheria a poesia...

Seja como for, dentro do que me é possível fazer, tentarei traduzir do corpo para o vernáculo a poética de alguns encontros dançantes, na tentativa não de *capturá-los*, mas de *acompanhá-los*, como alguém que toca e é tocado pelo parceiro. Além disso, imagens sob a forma de fotos e trechos de filmes documentários (em anexo) servirão de apoio para ilustrar algumas passagens, mostrando o que muitas vezes escapa da palavra escrita.

De um processo ao outro, de uma temporalidade a outra, de um espaço ao outro, de um território ao outro, essa tentativa de tradução do que foi vivenciado "ativamente" ou "passivamente" é a que hoje - com meus sentimentos, minhas referências, meus limites, minha lógica, minha história – posso tentar oferecer.

Provavelmente – e é o que espero - a tese se enriquecerá com o tempo, mesmo depois de pronta, escapando de minhas próprias mãos; e tomará outras formas, novas linhas, transformando-se em paisagens mais ricas. E isso não só, ou não tanto, porque estamos todos em movimento, mas porque *somos* movimento. O movimento é o sinal mesmo da vida. O sopro da vida.

E o nosso movimento interior é enlaçado pelo mundo exterior, como pedras e raízes que compõem um caminho. Meus pés andam por essa trilha, meus pés com minha história de ontem, meus pés de hoje e de amanhã. E os meus pés são também os pés dos que têm caminhado e caminharão comigo – antes, durante e depois desse exercício de escrita.

Nesse caminhar, como eu já dizia, encontrei pessoas que foram, para mim, verdadeiros autores – e que até hoje me dão importantes lições. Pessoas às vezes catalogadas de "impotentes", "incapazes", "deficientes", "autistas", "loucos", ou ainda "inúteis", "incompetentes" e "idiotas". Pessoas que muitas vezes são vistas somente como indivíduos que precisam de tratamentos, de cura, e que nada têm a oferecer - apenas a receber.

Essas pessoas não ordinárias, ou *extraordinárias,* ensinaram-me a dançar e a pensar a dança de outra maneira. Mostraram-me que a minha construção imaginária (impregnada pela construção coletiva dominante) a respeito dos limites dessa prática era extremamente reduzida. Deram-me a oportunidade de enxergar a poética do movimento minimal, a poética do pré-movimento, do que não se vê, do que se sente, do que nos escapa. Ofereceram-me a chance de observar o espaço sob uma dimensão que me era, até há pouco, desconhecida. O espaço como território de sensações, o espaço em que se respira, o espaço *que respira*. Elas me proporcionaram a experiência de uma dança que tenta se despir de seus códigos dominantes, buscando o que lhe é essencial.

Pessoas que deliram, que se mutilam, que não falam. Pessoas que passaram toda a sua vida em instituições especializadas, pessoas que já foram amarradas, maltratadas, isoladas. Pessoas às vezes amadas, mas tantas vezes tidas como inúteis ou redundantes. Pessoas que se jogam contra o muro, que se mordem, que se cobrem com seus excrementos, que mantêm uma relação específica e singular com o seu próprio corpo, com o corpo do outro, com o espaço, com o tempo, com os objetos, com o mundo que as cerca e do qual *fazem parte* – queiramos ou não.

A essas pessoas, únicas, eu devo o pouco que sei.

E a uma delas – por todas – dedico essa tese.

Em julho de 2014, em Bruz, na França, fizemos uma pequena representação em um palco com as crianças e jovens ditos autistas com os quais eu trabalhei. Foi também a ocasião para me despedir desse grupo com quem compartilhei momentos de dança, de vida e de reflexão, durante 7 anos: crianças, jovens, profissionais, estagiários, familiares.

Entre flores, choros e abraços, recebi um belo retorno do tempo em que passamos juntos e que me diz o que essa atividade lhes proporcionou. Esse retorno veio em forma de duas cartas.

Como a grande maioria dos jovens não tem o uso da linguagem verbal, os educadores escreveram no lugar deles, da forma que lhes pareceu a mais próxima possível de seus modos de sentir e pensar. Assim, uma delas foi escrita pelos pais; a outra, por aqueles profissionais.

O que se destacam nessas duas cartas é o encontro, a partilha, a empatia, a descoberta de uma dança, da possibilidade de uma outra dança.

Pergunto a mim mesma: teriam eles escrito *realmente* o que os jovens sentiam?

Não tenho certeza, e dificilmente a terei um dia. Mas é provável que sim, pelo menos em alguma medida, pois as relações que vivemos – todos nós - eram tão próximas, tão intensas, que acabaram nos ensinando uma linguagem comum, passível de ser compreendida, pelo menos em suas linhas mais gerais.

Imagino também que, se a dança nada lhes desse, ou se os desagradasse, eles dificilmente a aceitariam - inscrevendo a recusa em seus corpos antes mesmo de penetrar na sala - e menos ainda seriam atores ou coatores das nossas invenções diárias.

Desse modo, por mais que eu mesma, no íntimo, pudesse desejar que aquelas cartas dissessem o que efetivamente disseram, é bem provável, eu creio, que elas não tivessem sido as mesmas sem o desabrochar de novas capacidades de criação, de improvisação, de relações. Se Marie-France, como vimos, abria novos espaços a partir da paisagem oferecida por

Monnier, arrisco-me a dizer que isso também acontecia conosco – e nos dois sentidos, de mim para eles e deles para mim.

E o que eu lhes diria, respondendo àquelas cartas?

Diria que, aprendemos juntos, brincamos juntos, sorrimos juntos, criamos juntos, e cada um de nós, penso eu, levará consigo os traços desses encontros.

Vejo hoje esses corpos soltarem seus pesos numa dança contato, momentos de improvisação dançantes. Vejo-os fazendo convites de dança a dançarinos, a educadores, aos seus pais ou a outros jovens como eles. Vejo kinesferas que se ampliam. Sinto ainda - em meu próprio corpo - o quanto nos apoiamos uns nos outros para arquitetar nosso espaço comum.

Pergunto: deverão aqueles jovens algo a mim, ou *à própria dança*?

Quanto a mim, sinceramente, acredito que não, pois o lugar desse trabalho sempre foi o território sensível *do encontro*. Um espaço em que cada qual aprende com o outro, e que de ambos faz brotar uma dança que é de cada um e de todos.

É claro que alguma coisa lhes dei, e nem poderia ser diferente, mas eles me ofereceram verdadeiras preciosidades. Preciosidades que levo comigo e que venho tentando partilhar com outros, inclusive por meio desta tese.

Aos meus olhos, porém, o que há entre nós não tem como ser contabilizado; não se trata de um conjunto de créditos e débitos, em que o interesse de cada um se compensa com o interesse do outro. Como eu dizia, trata-se de uma partilha, que ao mesmo tempo é uma soma.

Apesar disso, ou por isso mesmo, talvez eu possa falar de *reconhecimento*. Pois eu lhes serei eternamente grata, por cada momento partilhado, independentemente do que eles possam recordar ou pensar a meu respeito.

Quanto à *própria dança*, essa dança que praticamos - a dança contemporânea e especialmente a improvisação - são espaços privilegiados de liberdade, de troca e de invenção. Espaços que ofertam a possibilidade da ruptura de tabus, da abertura de fronteiras, da não hierarquização entre indivíduos.

Ainda assim, eu diria que a dança contemporânea tenha algo a agradecer àquelas pessoas, ou a pessoas como aquelas, na medida em que seus verbos libertários também convivem, na prática, com adjetivos que às vezes discriminam - e que precisam, por isso, ser questionados.

Na verdade, são pessoas que semeiam, e suas sementes chegam às vezes a questionar a própria dança, mesmo contemporânea – pelo menos em suas práticas – exigindo-lhe que se democratize em grau maior, e acolha estéticas ainda mais diferentes. Estéticas de pessoas que

carregam consigo adjetivos quase opostos aos que usualmente se emprega para qualificar um bailarino ordinário.

Mas na verdade não se trata, propriamente, de saber *quem fica devendo o quê a quem*. Afinal, como a terra pode ficar devendo à semente que a enriquece?

Como se pode dever algo à própria terra? O que importa é que da terra e da semente brotem novas plantas, novos frutos, e o ciclo continue...

Um fator adicional que me incita a investigar esse tema – e que ao mesmo tempo me abre novas dificuldades – é a escassez de bibliografia específica. Ao contrário do que acontece no campo da arte-terapia[3], há poucas pesquisas teóricas sobre a dança como prática artística com pessoas com deficiência mental, principalmente no campo do autismo. E são ainda mais raros os estudos - destinados a profissionais da área - que propõem alguma abordagem metodológica a respeito. Especificamente sobre dança como forma artística com pessoas ditas autistas, ainda não encontrei qualquer pesquisa ou obra doutrinária.

Partindo do princípio de que a dança é uma arte que pode e deve se abrir para corpos múltiplos, singulares, para pessoas *extraordinárias*, pretendo traçar os parâmetros gerais de uma abordagem metodológica da dança com pessoas ditas autistas, destinada principalmente aos profissionais que atuam ou desejam atuar nesta área. Como ressalta Isabel Marques, "a metodologia de ensino é uma das subdivisões da Didática que corresponde a "como" um professor organiza seus caminhos para ensinar." (MARQUES, 2010, p.189). A autora sugere a imagem metafórica da estrada que o professor escolhe "para chegar a algum lugar", com "suas perspectivas, intenções e princípios norteadores".

Nessa tese, tento compartilhar um pouco da metodologia que construí ao longo dos anos, ao lado das pessoas com quem dancei, mas sem que pretenda induzir o Leitor a trilhar o mesmo caminho. Assim, ao invés de propor uma estrada, tenho a esperança de oferecer a oportunidade de arar uma terra. Desta forma, parece-me ser mais apropriado falar em "abordagem metodológica" do que propriamente em "metodologia".

Penso que essa pesquisa também possa servir, em alguma medida, a outras pessoas interessadas pela questão do autismo, dentre as quais incluiria profissionais de outros setores e até mesmo familiares. Por tudo isso, mesmo priorizando os profissionais da dança, peço indulgência ao Leitor por algumas informações que lhe possam soar óbvias e redundantes, ou, ao contrário, não tão profundas quanto alguns temas autismo mereceriam.

[3] Como exemplo de literatura acerca do tema: FUX, Maria, 1983; LIBERMAN, Flavia, 2008; LESAGE Benoît, 2003; VAYSSE Jocelyne, 2006; dentre outros.

Saliento, sobretudo, que não se trata de construir uma espécie de cartilha ou manual de instruções, indicando, passo a passo, o que se deve ou não fazer. Uma iniciativa do gênero também desmentiria as premissas do projeto, que se assentam principalmente na escuta do outro e repelem, por isso mesmo, o agir preconstituído, rígido, autoritário.

Desse modo, o objetivo geral é promover uma reflexão mais atenta sobre esta atividade artística, para que o interessado possa – ele, sim, por suas próprias mãos – ir elaborando, aqui e ali, suas pequenas *bricolagens,* inspirando-se, talvez, em algumas histórias que conto, mas, sobretudo, utilizando as invenções e descobertas que as práticas do cotidiano lhe forem sugerindo. Assim, o relato de minha própria experiência servirá muito mais como exemplo do que pôde ser feito, em um momento preciso, com um sujeito preciso, do que como regra a ser inevitavelmente seguida.

Em outras palavras, não se trata aqui de transportar para uma esfera específica da dança as regras que vêm norteando tradicionalmente as relações entre mestre e aluno, mas, ao contrário, propor um espaço de troca e interação profundas entre esses atores.

Nesse particular, a pesquisa se apoiará especialmente nas lições do educador brasileiro Paulo Freire e do filosofo francês Jacques Rancière. Assim como propõe o primeiro com sua "pedagogia da autonomia", tentarei buscar a autonomia do profissional da dança que se decidir a trilhar esses caminhos, não só enquanto estiver estudando, mas em suas experiências diárias.

A propósito - e já que me referi tantas vezes a experiências – não custa lembrar que essa palavra, etimologicamente, comporta dois sentidos. De um lado, o sentido da tentativa, da assunção de riscos. De outro, o sentido de prática para a qual nos habilitamos. São dois sentidos aparentemente incompatíveis, mas que, nesse projeto, caminharão juntos. De fato, parece-me primordial que a ignorância e o saber se estimulem mutuamente, no pensamento e na prática do profissional.

Ignorância, evidentemente, não no sentido de descaso ou fechamento para o saber, mas no sentido de afastamento de tudo o que possa servir de obstáculo para a aceitação do novo, do imprevisto, do possível. Ignorância não *do* saber, mas *para* o saber. Um saber que se questiona, que está em constante transformação. Que implique ausência de conceitos rígidos e sagrados, adotados *a priori.* Ignorância que permite e sustenta o olhar inocente, como o da criança que vê pela primeira vez o bater das asas de uma borboleta. Cada pessoa que encontramos, em cada dia, em cada momento, oferece-nos um novo e único bater de asas.

Isso não significa, necessariamente, seguir o processo que eu mesma adotei – de

experimentar primeiro, e só depois recorrer aos livros – mesmo porque, como eu disse, é difícil saber qual das opções seria a melhor – se é que existe uma opção melhor, em termos absolutos.[4] Mas significa que as pequenas verdades que formos descobrindo – com ou sem o suporte dos livros – serão sempre desinquietas, e por isso tendencialmente provisórias.

Na forma como proponho, querer para você mesmo(a) uma forma de ignorância abre portas para a descoberta do que se produz no momento presente, viabilizando o aprendizado recíproco com aquele que carrega consigo a etiqueta do inferior, do incapaz, do impotente. E também permite, naturalmente, a invenção.

Essa é outra razão pela qual as oficinas de dança com pessoas com deficiência exigem uma escuta e uma atenção particulares. Junto a esse "respeito sensível", parece-me possível construir ou aprofundar uma "inteligência sensível" para aquelas práticas.

Naturalmente, isso não significa reduzir – mas, ao contrário, acentuar – a importância das premissas. Exatamente porque não me parece viável nem interessante construir um programa de gestos e ritmos, mas facilitar sua construção (sempre móvel e flexível) por parte do profissional, os pontos de partida, as ideias centrais, terão papel relevante, à semelhança do que acontece na própria dança - sobretudo no campo da improvisação.

Em outras palavras, há conceitos básicos, premissas fortes, que compõem a própria essência do trabalho e não podem jamais ser esquecidas. É o que acontece, por exemplo, com a escuta de si e do outro. Sem ela, a própria ideia da dança com pessoas vulneráveis perde completamente seu sentido, sua razão de ser.

Assim, a pesquisa buscará instigar o profissional a uma reflexão em torno de como se transmitem os saberes e – de um modo geral – onde eles se situam e como se devem pautar as relações de transmissão.

Acredito que esse trabalho só encontre sua veracidade na reapropriação livre de um certo espaço pelo Leitor. É o que tentarei proporcionar ao longo dessas linhas.

Reapropriação que espero seja consciente e sensível, para que o *condutor* dessa atividade possa converter em potencialidade criativa e produtiva o que tende a ser ainda hoje classificado como inferior. Desta forma, o "impossível" verá nascer um "espaço possível". Como nos diz Claude Rabant:

> O possível poderia nascer em uma temporalidade frágil, sob a forma de um futuro vacilante, fora das linhas das constrições [...] ao oposto da ameaça (haveria) uma certa liberdade e um certo prazer, capazes de deslocar as posições excessivamente

[4] Até onde posso ver, e mesmo ainda sem convicção absoluta, eu diria que a opção dependerá das circunstâncias, inclusive das que se referem *ao próprio profissional.*

> estabelecidas e autoritárias do necessário e do impossível. (RABANT, 2001, p.166, tradução nossa).

Partilhando o ato de dançar, refletindo sobre a dimensão ética e estética de sua prática, o artista abre todo um espaço de emergência, contaminando-se, transformando-se. Ao democratizar seu espaço e se permitir aprender com essas pessoas tão discriminadas, desprezadas e rejeitadas, ele estará refletindo sobre os seus próprios limites, tanto quanto sobre os seus conceitos de dança e de normalidade.

É por tudo isso que essa pesquisa, como eu dizia, comporta uma reflexão de ordem não apenas estética, mas ética. E é natural que seja assim. Afinal, como afirma Paulo Freire, "é no domínio da decisão, da avaliação, da liberdade, da ruptura, da opinião, que se instaura a necessidade da ética e se impõe a responsabilidade." (FREIRE, 1996, 2002, p.8).

Durante esses últimos anos de trabalho com crianças e jovens ditos autistas, percebi que o espaço (individual, comum, ambiente, institucional) abrange questões fundamentais que procuro abordar. Na medida em que as ia percebendo, tentava incorporá-las em minha prática, e agora procuro não só descrevê-las, como fundamentá-las teoricamente, com o apoio de alguns importantes autores. Como nos ensina Dewey:

> [...] a existência acontece em um ambiente; não apenas *neste* ambiente, mas também por causa dele, por meio de suas interações com ele. Nenhuma criatura pode viver dentro dos limites do seu envelope cutâneo: seus órgãos subcutâneos são as ligações com o meio ambiente para além de seu envoltório corporal [...]. A vida e o destino de um ser vivo estão relacionados com a sua interação com o ambiente, às trocas que não são externas, mas muito íntimas. (DEWEY, 2005, 2010, pp. 45-46, tradução nossa).

Para Jean Oury (1989), não se pode falar em criação sem falar de um "espaço de criação". E esse espaço de criação é um "espaço de manifestação".

Como eu dizia, comecei pela prática, pura e simples, mas a pesquisa teórica veio em seguida confirmar aquela percepção. Sem, portanto, pretender realizar uma pesquisa sobre a questão do espaço, essa tese procura oferecer, com humildade, alguns pilares importantes das experiências vividas sob esse prisma.

Ao longo dessas páginas, tratarei de espaços individuais, espaços pessoais em deslocamento, espaços imaginários, espaços relacionais, espaços comuns, espaços sociais e espaços institucionais, à luz de autores como Rudolph Laban, Laurence Louppe, Maurice Merleau-Ponty, Fernand Deligny, Félix Guattari e Gilles Deleuze, Edward T.Hall, Michel Foucalt, Kimura Bin e Howard Buten.

Penso que os longos anos de experiência tenham me facilitado a compreensão e a crítica das teorias que depois assimilei e que – na medida de minhas forças – também tentei criticar, adaptar ou completar. Comecei com algumas linhas, laterais e precárias, nos próprios livros que li; depois, pouco a pouco, fui reelaborando, com mais vagar, muito do que havia pensado. Assim, creio que me misturei um pouco - dentro de minhas limitações, repito – com os autores que encontrei nessa trajetória.

Por vezes, esses autores sustentam as minhas práticas, ou as colocam sob uma nova luz, mas também criam espaços de questionamentos que me são de grande riqueza - não somente para a pesquisa teórica como para as experiências dançantes atuais e futuras. Desse modo, para além da própria Dança, a pesquisa nos levará a incursões, maiores ou menores, aos campos da Arte, da Ética, da História, da Filosofia, da Sociologia, da Psicologia, da Psiquiatria e, eventualmente, de outras áreas do conhecimento.

Pela diversidade e amplitude do tema abordado, peço ao Leitor, novamente, que tenha indulgência pela superficialidade com a qual certos elementos serão tratados. É que os fui encontrando aos poucos, no momento mesmo do exercício da escrita, e por isso, ao estudar uma referência, às vezes ia descobrindo outra, e mais outra, como costuma acontecer em todo trabalho de pesquisa.

Dai os atalhos, colinas e buracos... Ainda hoje, quanto mais avanço, mais percebo o caminho sem fim que tenho à minha frente, e que me lembra, a todo instante, minha grande ignorância. Tenho a impressão de viajar por terras, rios e mares que me eram ou são ainda desconhecidos, levando comigo algumas poucas preciosidades que o tempo, a prática me ofertaram.

Naturalmente, ao falar de minhas experiências e conclusões, sei que falo também de mim – de meus modos de ver, tocar, sentir, olhar, sonhar, perceber - o que decerto tem muito a ver com minha sensibilidade maior ou menor, com minha intuição mais ou menos profunda, com o nível de minha inteligência, de meu senso crítico e de minha capacidade de criação. E tudo isso, naturalmente, relativiza ainda mais as certezas, e me obriga a ser ainda menos pretensiosa, ou mais humilde, em tudo o que vier a teorizar ou mesmo a relatar.

De mais a mais, não há neutralidade completa, ou objetivismo pleno, sequer nas ciências exatas; e até mesmo o mais rigoroso juiz, que investiga o fato e aplica a lei, insere em suas interpretações – tanto do fato como da lei - o seu modo de ver o mundo, as virtudes e os defeitos de seu coração e a sua história de vida.

Antes de abordar a questão do espaço em suas linhas gerais e dos espaços observados e criados junto às crianças e aos jovens ditos autistas com os quais trabalhei, explico as escolhas que fiz ao utilizar certas palavras ou expressões.

Quanto ao termo "crise", que descreve o estado particular de algumas crianças e jovens, optei por colocá-lo em itálico. De fato, essa palavra nos remete, em geral, à ideia de uma manifestação brusca, intensa. E, efetivamente, podemos perceber manifestações corporais assim. Entretanto, sem poder recolher do sujeito uma palavra a respeito daquela experiência, não posso afirmar com certeza – pela simples leitura de seu corpo - se o que ele vive representa, de fato, uma ruptura de equilíbrio.

Utilizarei também algumas vezes a palavra "justo", que, em Português, costuma ser utilizada, com mais frequência, para expressar o que é "de direito", em oposição a "injusto". Mas aqui lhe dou um sentido que se aproxima de "apropriado", mas que é um pouco mais do que isso – algo semelhante a uma flecha que encontra o seu alvo, como se vê mais comumente em Francês. Desse modo, exemplificando, quando procuramos fazer o que é "justo" com tal criança em determinado momento, procuramos ir exatamente para onde deveríamos ir[5].

Para designar a pessoa com autismo, utilizarei o termo de *pessoa dita autista*. E isso por duas razões. A primeira vem da preocupação de não etiquetar o sujeito, de não colá-lo ao diagnóstico que lhe foi atribuído. Ao meu ver, o que qualifica realmente uma pessoa é a singularidade de seu modo de estar no mundo e não um termo genérico. Em seguida, porque a complexidade desse termo nos convida a mostrar moderação e humildade. O diagnóstico do autismo está ainda em evolução e pode até mesmo evoluir em relação a um indivíduo no decorrer da sua vida.

Enfim, optei por utilizar as palavras "oficinas" ou "ateliês"; e "condutor", ou "guia", em lugar de "aula", "professor" e "aluno".

E isto porque, a intenção motora da proposta de dança realizada junto a esses sujeitos não é aquela de formar ou de ensinar uma técnica qualquer, mas de tornar possível a partilha de uma experiência artística.

A respeito do seu trabalho, diz María Fux: "A palavra *ensinar* me preocupa porque continuo sustentando que não ensino, mas entrego o que vou descobrindo a partir de meus próprios limites e possibilidades. Há 60 anos ofereço minha experiência aos outros, e nesse aprendizado observo o que essa entrega me traz". (FUX, 2011, p.14).

[5]Me refiro aqui à ação de *estar com* a pessoa e não o deslocamento no espaço.

Para Raquel Gouvêa, “o facilitador orienta, sem dirigir, o processo de autoeducação do aprendiz e, para tanto, deve criar na sala de trabalho as condições necessárias para que o improvisador ouse em seu voo criativo, experimentando o que ainda não conhece.” (GOUVÊA, 2012, p. 55).

Falando de Fernand Deligny, Sandra Alvarez de Toledo, diz que era ele um “criador de circunstâncias, pronto a colher o desconhecido, de onde nasciam novas configurações”. (TOLEDO, 2007, p.22, tradução nossa)[6]. Nessa citação, reconheço um pouco da abordagem de trabalho que procuro fazer, a de ser cocriadora de circunstâncias. Talvez o ideal seria dizer “proporcionadora de circunstâncias”, ou - tomando emprestado o termo de Raquel Gouvêa (2012) - uma “facilitadora de circunstâncias”.

No espaço dos ateliês, no qual me apoio nessa tese, procuro permitir que cada pessoa, seja ela uma criança dita autista ou um profissional, possa experimentar e explorar seus próprios territórios criativos e, de outro, vou eu mesma descobrindo, em cada passo, os espaços que construímos juntos. E, um pouco como Maria Fux, procuro oferecer de volta o que nesses passos pude observar, modestamente aprender.

O termo “ateliê” (que sempre utilizei para definir esse trabalho), também utilizado para designar o espaço do artesão, mas que pode ser definido como “todo lugar onde se elabora”[7], parece-me mais apropriado para descrever esses momentos de partilha. Momentos dançantes compostos das matérias-primas de uns e outros e que vão se construindo nas derivas dos encontros.

Para esclarecer meu posicionamento enquanto artista, proponho ao Leitor um primeiro capitulo, onde observaremos as semelhanças e distinções entre a dança e a dança terapia. Sobre esse assunto, apoio-me em relatos de artistas e artistas/terapeutas, assim como em dois autores em particular, Benoît Lesage e Jocelyne Vaysse.

O segundo capítulo trata do espaço - mais especificamente, na área da dança - e introduz três jovens que irão nos conduzir a reflexões em torno do espaço pessoal. Para tal, convoco principalmente os autores Laurence Louppe e Maurice Merleau-Ponty e a noção da kinesfera de Rudolf Laban.

O terceiro capítulo refere-se ao espaço individual, à imagem de “bolha” ou de “fortaleza vazia” que muitas vezes são atribuídas ao sujeito dito autista, a noção de *aida* de Kimura Bin e de *proxémie* de Edward T. Hall. Cada um dos três jovens citados no capítulo

[6] Il était un créateur de circonstances, prêt à accueillir l'insu”.(Fernand Deligny, Œuvres, L'Arachnéen, Paris, 2007, p.22)

[7]Atelier: " tout lieu où on élabore" (cf le site internet du Centre Nationale de Ressources Textuelles et Lexicales, créé par le Centre National de Recherche Scientifique).

anterior, ainda presentes aqui, irá nos mostrar a dimensão única do espaço pessoal e suas manifestações na relação com o outro.

O quarto capítulo aborda a questão do toque e dos diferentes espaços que ele pode produzir, tanto para os próprios indivíduos como para um certo ambiente. Três outras pessoas com quem dancei me guiam nesse caminho, uma das quais - Jean-Jacques - será a única citada sem autismo. Com ele trataremos particularmente a questão do contato entre um corpo dito "normal" e um outro dito "anormal". Nesse particular, apoio-me nos pensamentos que Alain Badiou traz a partir de dois poemas de Mallarmé.

No quinto capítulo, tento ainda como foco principal o espaço pessoal e a "geografia de relações" que ele estabelece com seu meio, convoco a memória do trabalho com dois jovens e me apoio na noção de linha errante (lignes d'erre) de Fernand Deligny e de território de Félix Guattari e Gilles Deleuze.

No capitulo seguinte, inspiro-me na noção de heterotopia de Michel Foucault. Convido aqui o Leitor a me acompanhar nas trilhas do espaço comum – uma questão complexa quando se trabalha com singularidades tão significantes. Abordarei uma parte do projeto Corps-accords da companhia e associação Dana outros jovens e a experiência que tive junto aos dançarinos e coreógrafos Patricia Kuppers e Franck Beaubois.

O sétimo capítulo dá exemplos de erros cometidos nos ateliês e tem por objetivo mostrar os ensinamentos que deles podemos tirar.

Por fim, no último capítulo coloco cinco exemplos de oficinas, para que o Leitor possa ter uma ideia concreta do desenrolar de um ateliê, das dificuldades e das soluções encontradas, assim como da continuidade possível entre uma oficina e outra.

1 QUE DANÇA É ESSA?



Quase sempre, o jovem dançarino passa a maior parte do tempo da sua formação tendo aulas de dança em academias particulares, conservatórios ou centros socioculturais. Ele participará dessas aulas com seus colegas "normais", medirá suas capacidades em função deles, do "melhor" ao "pior" da sua categoria. Passará por exames, e subirá ao palco, em eventos e espaços culturais diversos.

Se fizer parte da categoria "dos melhores", poderá ser solista, ou pelo menos dançar à frente dos seus colegas. Mais tarde, continuará sua formação, provavelmente se aperfeiçoando em uma técnica precisa. Talvez suba em palcos mais importantes, com outros artistas também importantes, e então o número de pessoas que o verão dançar provavelmente crescerá. Talvez ganhe concursos, integre companhias de renome, e se torne também coreógrafo ou professor, casos em que poderá levar jovens dançarinos a reproduzir um ciclo como o seu.

Nessa trajetória, o dançarino terá provavelmente poucas oportunidades de questionar as dimensões, os limites ou mesmo os sentidos de sua arte. Aos seus próprios olhos, o horizonte da dança - ou mesmo o seu horizonte - tenderá a se reduzir a um certo tipo de pessoas, a um certo tipo de espaço e até mesmo a um certo tipo de público, que se tornarão, de certo modo, componentes de sua arte.

Entretanto, um percurso como esse não impediu que Mathilde Monnier chegasse até Marie-France... E esse passo - como podemos testemunhar no documentário *Bruit Blanc* - não foi provocado pela instituição onde Marie-France mora, mas partiu da própria Mathilde Monnier.

Pergunto: o que uma artista como ela - de renome – teria vindo buscar nesse espaço?

Penso que o artista, ao entrar nesses espaços de acompanhamento à pessoa com deficiência, desloca não somente seu corpo - de um espaço cultural a um espaço de tratamento - mas também sua maneira de trabalhar. E isso acontece mesmo quando ele - sem ter vivido ainda essa experiência - já se sentia aberto e disponível aos outros, à diferença.

Mas qual seria a natureza desse deslocamento? O que ele proporciona ao terreno do artista?

Ao meu ver, o artista encontra, a partir da linguagem corporal não convencional dessas pessoas *extraordinárias* - seja ela aos seus olhos, "arcaica", "selvagem", "frágil" ou "espontânea" - possibilidades preciosas de aberturas da sua prática, tanto no seu plano estético como no ético. Se é que esses dois planos são indissociáveis.

Nesse seu deslocar, ele pode ser iniciador de encontros que lhe proporcionem horizontes desconhecidos. E isso significa, ao meu ver, mergulhar um pouco mais nas

profundezas da sua arte.

Nesse mergulho, as águas se misturam, águas de cores e densidades diferentes, águas onde dança o corpo do dançarino, transformando o seu desejo de mover, sua maneira de se mover.

Alguém que passeia por ali, à beira desse rio, poderia indagar também se o dançarino é mesmo um artista, sem outro qualificativo, ou um artista-terapeuta...?

Afinal, que arte é essa? Que dança é essa? Qual a necessidade de defini-la?

Para Pascal Possoz, médico do hospital[8] onde trabalha Mathilde Monnier, "é necessário liberar o artista do *status* terapêutico". (POSSOZ, 1998, tradução nossa)[9]

E é exatamente isso o que faz Monnier. Como observa Brigitte Chalande, coordenadora da "Maison des Expressions - Association les Murs d'Aurelle", ela não visa levar Marie France a qualquer forma de cura. (CHALANDE, 1998, tradução nossa)[10]

Mathilde Monnier explica que a prática proposta às equipes médicas não tem "dogma ou postulado", e se baseia "em uma compreensão intuitiva do corpo que vem da dança, a qual é essencialmente uma arte". (MONNIER, 1998, tradução nossa)[11].

Essa mesma questão foi longamente discutida durante a criação da oficina de dança no Hospital de Brumath[12], segundo Martine Mathien-Duval, psiquiatra da instituição,

> Decidiu-se que os dançarinos permaneceriam dançarinos, os pacientes, pacientes, e que os cuidadores participariam das oficinas da mesma forma que os pacientes, sem interpretar o que viam. Portanto, os objetivos foram desde o inicio identificados como artísticos e culturais, embora a oficina fosse realizada em um lugar de tratamento e com os profissionais de saúde (MATHIEN-DUVAL, 2014, tradução nossa).

Na mesma linha, Madeleine Abassade, coordenadora cultural da instituição Marcel Rivière/ CHS,[13] ressalta a importância, nesses casos, de afirmar a presença da dança pura e simples, sem o objetivo de terapia, pois "caso contrário, corremos o risco de reduzir suas potencialidades de livre expressão. Se a dança tem uma função de utilidade, é enquanto ferramenta para construir e transformar, no hospital como em outros lugares, agindo sobre o espaço, os corpos e o tempo [...]". (ABASSADE, 2014).

[8] Trata-se do Hospital Colombière, da cidade de Montpellier, no qual trabalhou Mathilde Monnier.
[9] Filme documentário correalizado por Valérie Urréa e a dançarina-coreografa Mathilde Monnier, 1998.
[10] Filme documentário correalizado por Valérie Urréa e a dançarina-coreografa Mathilde Monnier, 1998.
[11] Filme documentário correalizado por Valérie Urréa e a dançarina-coreografa Mathilde Monnier, 1998.
[12] Depoimento em evento realizado em 2000, na cidade de Strasbourg, sobre o tema "danse déplacée" (dança "deslocada").
[13] Depoimento prestado no mesmo evento acima mencionado.

> [...] eu sou uma atriz e autora. Também realizei estudos de psicanálise. Não acho que a dança ou o teatro possam curar, mas acho que são meios de acompanhamento que favorecem o diálogo e a escuta. Trabalho em hospitais para fornecer escuta, diálogo e arte. Sob o pretexto de que eu sou uma artista, não podem me impedir que eu tenha um olhar sobre a doença, de tentar saber mais. (D'AUBIGNÉ, 1998, p.93)

Este "saber mais" parece confirmar precisamente o fato de que o artista terapeuta possui ferramentas específicas para dar respostas às perguntas com as quais o artista não se confronta.

Eu diria que, na verdade, as questões não são as mesmas, ou o artista não as coloca do mesmo modo ou a partir do mesmo olhar.

Isto implica a produção de outros gêneros de respostas, que se apoiam primeiro na expressão artística. Quando me confronto, por exemplo, com a recusa de contato por parte de uma criança dita autista, não procuro interpretá-la com olho clínico, mas tento – a partir dela - encontrar outros caminhos de encontro.

Eu nunca procurava saber da ficha médica das pessoas com quem trabalhava. E não se tratava de desinteresse, mas – ao contrário – do meu interesse em vê-las realmente como pessoas, e não como doentes, por mais que (em certos aspectos) fossem pessoas *diferentes*.

Mas isso não significa que se deva sempre agir assim; ou que ler uma ficha médica inviabilize um olhar não terapêutico.

O que eu quero reafirmar é que – no meu caso particular, junto àquelas pessoas, naquelas instituições, eu preferia não ler fichas médicas, do mesmo modo que não procurava estudar o tema "autismo" nos livros dos especialistas. Mas se essa "metodologia" tinha sua razão de ser, nem por isso devemos considerá-la a única possível.

Veremos também, ao longo desse estudo, que a dissociação entre a dança "pura e simples" e a dança terapia às vezes não é tão simples como pode parecer. Em última análise, uma se distingue da outra mais pelo posicionamento da pessoa (artista ou artista-terapeuta) do que pelo espaço que se cria ou pelos efeitos provocados.

Para Jocelyne Vaysse, "o termo "terapia", ligado à "dança", indica explicitamente que as dimensões motoras, expressivas e artísticas não são suficientes para dar conta do processo terapêutico de uma pessoa. Na verdade, a dança terapia requer um quadro teórico psicodinâmico." (VAYSSE, 2006, p. 33, tradução nossa).

Benoît Lesage, explica que o termo "dança-terapia" (LESAGE, 2006, p. 94, tradução nossa), implica o uso de movimentos com objetivo terapêutico. Exatamente por isso, é preciso que haja, ao mesmo tempo: uma demanda dessa prática por parte da pessoa que sofre; uma pessoa formada em terapia que possa responder a essa demanda; e um projeto terapêutico com

atividades voltadas para esse objetivo. (BARBIN, 1993, pp. 82 - 83, tradução nossa).

Naturalmente, quando a pessoa não tem condições de expor aquele tipo de demanda - como no caso do chamado "autista profundo"- a questão se torna muito mais delicada. A decisão corre então por conta de profissionais, a partir da adesão ou solicitação de pais ou tutores. Isso não quer dizer, é claro, que a pessoa esteja também consentindo. Mas esse problema também se coloca nas pequenas ações do cotidiano, quando familiares e profissionais falam em lugar daqueles que não se expressam verbalmente.

De qualquer modo, como sabemos, a forma verbal não é o único modo de falar. Todo o nosso corpo produz significados, "pois o homem, em vez de *ter* um corpo, *é* seu corpo […] O corpo pertence a uma sociedade, a uma cultura, a uma época. O corpo é portador de signos. [...] O corpo é agente e receptor". (STRAZZACAPPA, 2006, 2010, pp. 44 - 45). É essencial, então - como veremos mais tarde - desenvolver uma atenção fina, a fim de percebermos melhor os desejos, as recusas, as necessidades das pessoas com quem trabalhamos.

Marian Chace foi uma das pioneiras americanas da dança movimento terapia (MTD), também chamada de dança terapia[14], - termo que será utilizado nesse trabalho[15]. Em 1940, Chace passou a utilizar a dança como ferramenta de intervenção no campo da saúde mental. Ela relata que começou sem ainda definir suas oficinas como terapêuticas, quando então percebeu que o interesse e a atenção que dava a todos os seus alunos (dançarinos ou não) se transformavam em acompanhamento terapêutico individual.

É interessante notar que não só a dança terapia teve sua origem numa oficina de dança, mas que Marian Chace passou a privilegiar o estado mental e emocional de seus alunos, deixando em segundo plano o valor estético do movimento. Era uma dançarina "com uma abertura de espírito rara e revolucionária para a época, ultrapassando a barreira de doença mental." (VAYSSE, 2006, pp. 18-19, 24).

Desde 1970, a dança-terapia se encontra em constante evolução. Através do trabalho da associação ADTA (About Danse/Movement Therapy), por exemplo, é possível obter o diploma correspondente em várias universidades francesas. A formação envolve técnicas de dança e de análise do movimento, psicologia clinica e psico-patologia. Criam-se terapeutas com conhecimento de dança e não o inverso (VAYSSE, 2006, p.228, tradução nossa).

Hoje existem diferentes tendências no campo da dança terapia. Há também "atividades que se inscrevem em um processo terapêutico" (BARBIN, 1993, pp. 83 – 84, tradução nossa), mas são animadas por pessoas de outras formações (dança, yoga, teatro,

[14] Este termo foi introduzido na França por Rose Gaetner, nos anos de 1950-60.
[15] Seguida por Trudi Schoop e Mary Whitehouse.

musica, artes plásticas, relaxamento etc.), atuando em colaboração e sob a responsabilidade de um médico ou psicoterapeuta. As reuniões de trabalho permitem a partilha de observações. Por outro lado, as pessoas beneficiadas - quando têm condições para isso - são informadas do objetivo das atividades. O projeto terapêutico é

> [...] condição *sine qua non* de uma terapia. Sem ele, poderíamos multiplicar as atividades e técnicas, sem que exista nenhuma- forma de terapia. (…) É preciso distinguir o projeto da técnica, da ferramenta. Não é nunca graças à técnica que a pessoa melhora ou que vai se construir. Nem a dança nem o esqui são terapêuticos, nem tão pouco a ferramenta da "psicanálise" da "análise transacional" ou "programa de neuro-linguística.[16] (BARBIN, 1993, pp. 84, tradução nossa)

Entretanto, Schott-Billmann sugere uma possibilidade diferente. Embora admita que a dança venha sendo considerada terapia "quando realizada por um dançarino terapeuta", ele abre uma espécie de exceção para a dança popular. A diferença é que a terapia, nesse caso, não seria individual:

> [...] a dança popular é uma forma de terapia social que vai além de um mero divertimento ou de libertação emocional [...] De maneira eficaz e barata, ela parece ser um "trabalho de utilidade pública", que acompanha uma transformação real e duradoura. […] A dança popular, funciona como uma arte terapia implícita. (SCHOTT-BILLMANN, 2000, pp.41- 42, tradução nossa)

Nem sempre os profissionais que trabalham nessa área interpretam da mesma forma suas atividades, nem tão pouco todo dançarino terapeuta associa sua prática com um aspecto clínico. Por outro lado, certos artistas costumam se preocupar em demasia com essa questão.

Três dançarinas de nacionalidades diferentes, nascidas entre 1920 e 1928, são um belo exemplo de posicionamentos distintos.

Para a argentina Maria Fux, dançarina, coreógrafa e formadora de dança-terapia,

> A mobilização, tanto com crianças como com adultos, é sempre de caráter psicológico, mas isto não implica uma posição terapêutica preestabelecida. Melhor a chamaria de profilática. Se se utiliza o conceito psicológico, não é habitualmente para curar ninguém, mas para que esse alguém se ponha a salvo do risco da enfermidade; e enfermidade nesses casos seria não reconhecer o corpo, sua possibilidade expressiva e sua evolução em relação à idade que se tem. Mas, em alguns casos, meu trabalho de comunicação e de expressão com o corpo se completa com um tratamento psicoterapêutico, que faço com médicos especializados. Quero deixar aqui presente que a necessidade do adulto de expressar-se através de seu corpo é uma necessidade imperiosa, pois com o passar dos anos, o adulto, especialmente, restringe seus limites corporais e psicológicos. [...] a expressão e a

[16] Em outras palavras, a autora nos diz que a técnica utilizada, seja ela a dança ou a psicanálise, não define, por si só, um processo terapêutico. Para que esse possa existir, torna-se necessário um projeto terapêutico que envolva o sujeito.

> criação no nível do corpo são próprias do ser humano, qualquer que seja seu estágio cultural ou qualquer que seja sua condição física. A necessidade de mover-se é parte da pessoa e quanto mais seja ajudada a expressar-se, mais benefícios obterá para o resto de suas atividades em sua vida privada ou social. (FUX, 1983, p. 97, tradução nossa).

Anna Halprin, coreógrafa e dançarina, figura de grande importância da dança pós-moderna norte-americana, faz das questões sociais, políticas e humanas o centro do seu trabalho[17].

> Alguns vão pensar que o que acabo de descrever é uma terapia. Para mim não é; trata-se apenas de uma maneira que ele próprio se aproxime de seu corpo, e que pode ajudar a desbloquear o que lhe fez a vida miserável. [...] Eu repito, não sou um terapeuta, eu sou uma artista, e o que importa para mim é gerar, promover, expandir a criatividade das pessoas com as quais eu trabalho. (HALPRIN, 2006, p.125, tradução nossa)

Desde a época em que, ao lado de Klauss Vianna, vivia em terras mineiras, a dançarina, professora e formadora Angel Vianna acolhia pessoas "com deficiências físicas, cognitivas, mentais, sensoriais e múltiplas." (FREIRE, 2005, p.114) "Eu não separo ninguém. Acho todos muito parecidos. É interessante, porque são mesmo"– ela dizia. Segundo Ana Vitória Freire, "não eram só bailarinos ou aspirantes a bailarinos, mas também pessoas que necessitavam de tratamento fisioterapêutico e que encontravam em suas mãos a confiança e credibilidade para uma recuperação." (FREIRE, 2005, p.114).

Observa a mesma autora que Angel sempre se preocupou com "a transformação pessoal dentro das possibilidades de cada um", e sobre como "o benefício do trabalho corporal poderia produzir pessoas mais felizes a partir da consciência do seu corpo vivo e atuante no mundo." (FREIRE, 2005, p.139).

E continua;

> O ser saudável, para Angel, é o que comunga corpo e mente afinados com seu bem estar. Ao apresentar uma prática do trabalho corporal, ela propõe à sociedade um outro sujeito, não cartesiano, não dicotomizado, e sim reintegrado pelo viés de uma reeducação dos sentidos e dos saberes físicos. (FREIRE, 2005, p. 136).

Para Enamar Ramos, a linha de trabalho corporal de Angel,

> [...] sustentada sobre a ideia de que cada um deve descobrir o próprio caminho, que não existem imposições nem padrões a seguir, aparece como facilitadora de descobertas. Angel é capaz de levar os alunos a desenvolver qualidades que, para ela, são necessárias ao desenvolvimento não só do ator, mas do ser humano. (RAMOS, 2007, p.98).

[17] Como nos diz Jacqueline Caux, a coerência de seu trabalho está na "inclusão do público em primeiro lugar, mas também inclusão da doença, da morte, das diferentes etnias e do meio ambiente." (CAUX, 2006, p.30)

A Faculdade Angel Vianna propõe um Curso de Pós-graduação em Terapia Através do Movimento – Corpo e Subjetivação. Esse curso busca construir uma perspectiva clínica que se abre para diversas formas de experimentação de si e do mundo. Segundo os proponentes,

> [...] através de uma elaboração conceitual interdisciplinar articulada às práticas corporais compartilhadas, trabalhamos um fazer clínico que não visa a somente reconstituição de um bem estar e sim a criação de modos de ser. (…). O curso propõe um fazer clínico voltado tanto para o atendimento individual quanto coletivo – em consultórios privados ou instituições como hospitais, empresas, escolas, órgãos públicos – num exercício que se dedica a devolver potência à existência através de experimentações de si. (ESCOLA E FACULDADE DE DANÇA ANGEL VIANNA, 2014).

Se a dimensão humana é importante para essas três dançarinas, seus exemplos nos mostram que, algumas vezes, o que determina o uso do termo "terapia" não é tanto o conteúdo da prática, em si, mas uma escolha – o *posicionamento* do qual eu já falava - e que se reflete no próprio conteúdo.

A propósito, vale a pena lembrar o significado daquele termo. Do grego "therapeia", que deriva do verbo "therapeúo", a palavra "terapia" é definida como "meio ou método usado para tratar determinada doença ou estado patológico; tratamento; terapêutica".

Essas questões nos remetem à nossa relação com a diferença. Falam de nossa capacidade ou incapacidade em aprender e nos deixarmos transformar por aquele que nos é diferente. Por aquele que muitas vezes é visto a partir de uma etiqueta que o categoriza e não como indivíduo a ser descoberto.

Como nos diz Carlo Lepri, o "perigo da diferença 'entre' nos espreita e nos faz cair em armadilhas que opõem o bom ao mau, o normal ao anormal, o doente ao são". (LEPRI, 2007, p.14).

É importante lembrar que há apenas um século a anomalia, a deformidade, a diferença, reunidas em um grande e único saco, destituíam os indivíduos de sexo, idade, nacionalidade e identidade. Como monstros disformes, eles já serviram de carne aos lobos, de resto aos lixos, de entulho às águas dos rios. Como animais, foram muitas vezes entregues ao olhar público em zoológicos, exposições ou feiras. Pequenas ou grandes atrações monstruosas que praticavam a exploração comercial da anomalia, a exposição da deformidade para uma cultura de massa, e ao mesmo tempo – como efeito colateral – propagavam uma verdadeira norma corporal (COURTINE, 2006) fortalecendo relações de poder e instituindo a ordem, a disciplina, o controle.

Desde então, surgiram diferentes representações para aqueles que não se enquadram

nos códigos estéticos ou em normas comportamentais dominantes. Imagens do diferente que acompanharam e ainda acompanham nossa capacidade de lidar com a diferença.

"Tolerar", "aceitar", "acolher", "se impregnar", "*compor com"*. Cada uma dessas palavras ou expressões abre ao sujeito diferentes possibilidades na maneira de ver e de estar com o outro no mundo.

Cada corpo social constrói, modela ou incorpora certas representações das diferenças. Umas, mais enrijecidas que as outras, outras mais flexíveis que as demais, e umas e outras revelando ou expressando os valores dominantes daquele grupo.

"Monstro", "selvagem", "idiota", "anormal", "retardado", "excepcional", "louco", "demente", "deficiente", "anormal", "portador de necessidades especiais", "pessoa com habilidades diferentes", "pessoa com deficiência", "pessoa em situação de deficiência", "pessoa em situação de distúrbios mentais" são denominações que nos mostram transformações sociais e, ao mesmo tempo, "a instabilidade de uma imagem que, justamente por seus aspectos perturbadores, precisa ser continuamente redefinida e renomeada." (LEPRI, 2012, p.53).

Mas se as imagens coletivas correspondem a certa época, a certo lugar, a certa cultura, pode-se também observar, num mesmo espaço-tempo, formas diferentes de representação. E mesmo sua evolução "nem sempre é linear, progressiva, positiva; assim como na história da humanidade, há períodos de progresso, mas também de retrocesso e restauração." (LEPRI, 2012, p.22).

Como já dizia, uma certa dança com pessoas que não fazem parte de uma maioria dominadora, com pessoas *extraordinárias,* reflete o que pensamos a respeito da dança, em si, e a *normalidade*. Mas essa dança pode causar certo desconforto, principalmente para aqueles que a olham *do lado de fora.*

Muitas vezes, sente-se necessidade de enquadrar essa prática como terapêutica, mesmo não tendo dimensão clínica. Nessa ótica, indivíduos "normais" podem praticar uma atividade artística, mas com os indivíduos não ordinários esse direito desaparece. O que fazem *sempre* é arte terapia:

> [...] se um homem normal anda a cavalo, dizemos simplesmente que "anda a cavalo" – se, ao contrário, é uma pessoa com deficiência, faz "equoterapia"; se um homem normal faz ginástica, um deficiente que faz a mesma coisa faz "terapia psicomotora"; se uma pessoa se distrai fazendo bricolagem, tem um hobby, mas, se é alguém com deficiência, faz "terapia ocupacional" ou "ergoterapia". (MONTOBBIO; LEPPRI, 2007, p.35).

É como se a pessoa tida como "anormal" nada tivesse a oferecer nem à arte, nem à sociedade. O preconceito a reduz à sua marca identificadora, ao seu estigma. Enquanto "doente" ou "deficiente", não teria o direito de praticar uma forma de arte, mas apenas o de se fazer "curar" através da arte. Insere-se o indivíduo num espaço determinado, que enfatiza sua diferença. Como também ressalta Chantal Sergent[18], não que a arte terapia seja um problema em si, mas a dimensão da arte da dança, sem objetivo terapêutico, é um espaço de abertura do ser, que se opõe àquele que o cola à sua doença - e esse fator é um elemento fundamental do seu trabalho.[19].

Naturalmente, não se trata de desmerecer a dança-terapia, que tem certamente seus méritos e merece o nosso respeito. O equívoco está em utilizá-la como dimensão *única*, ou como a *única* resposta possível. Mais ainda, o equívoco é utilizar a diferença com que o sujeito se apresenta para negar a outra possibilidade - quase inversa, mas não necessariamente incompatível - de tratar a pessoa estigmatizada simplesmente como pessoa, como João ou Maria, o que lhe permitiria também ser vista como um artista potencial ou já consumado.

Assim, mesmo quando se torna artista, a pessoa não ordinária tende a ser vista como "um deficiente artista e não um artista com deficiência" (KLEIN, 1997, p.93, tradução nossa) e menos ainda como *um artista, pura e simplesmente*. Quando agregamos a etiqueta da deficiência ao indivíduo, impedimos que ele seja outra coisa que não a própria etiqueta.

No entanto, se esse modo de pensar ou de sentir impede, tantas vezes, que um artista seja reconhecido como artista, também pode, paradoxalmente, impulsionar uma ideia oposta, servir como "a base do seu lançamento". (KLEIN, 1997, p.93, tradução nossa). Em outras palavras, é possível utilizar a própria diferença como instrumento de luta contra o preconceito.

Um dos exemplos mais ilustrativos na dança contemporânea é a proposta de Raimund Hogue, ex-dramaturgo de Pina Bausch, homem de baixa estatura e corcunda que um dia decidiu "jogar seu corpo na batalha" (nas palavras de Pasolini, que ele gosta de citar). Sua singularidade física é o fundamento, o alicerce do seu trabalho. Marcia Strazzacappa ressalta que "o corpo é para o artista cênico o veiculo de comunicação entre a obra de arte e o publico, é a ponte entre o palco e a plateia." (STRAZZACAPPA, 1988, p.45). Com a diferença de seu corpo, Hogue rompe os códigos normativos - e não só os da dança, como os da sociedade. E esse movimento difere daqueles regidos pela motivação dos bons princípios. Como nos ensina José Tonezzi,

[18] A propósito da sua experiência de mais de 20 anos com profissionais de saúde, da educação especializada e pessoas em situação de doença ou de deficiência. Citação tirada de uma entrevista que me foi concedida no ano de 2014.

[19] Citação tirada de uma entrevista que me foi concedida no ano de 2014. Versão integral em anexo.

> A ocupação do teatro pelas disfunções do corpo, da mente e do comportamento não é fruto senão de uma relação que se institui ao longo do tempo.
> Como consequência, o que se faz notar aqui não é um tipo de procedimento simplesmente democrático, que dá voz aos excluídos e marginais da sociedade. Não é à inclusão que se refere quando se diz aqui contaminação.
> Ao menos, não no sentido de um bom-mocismo, de uma prática de tolerância ou de compaixão.
> Isso porque, as características inerentes à arte, como a apropriação, a subversão e o reprocessamento, a relação entre a cena e as disfunções têm um sentido implícito, corrosivo, transformador.
> Resulta numa contaminação estética, que tem origem do lado de fora, externa à caixa cênica. Sua ação é sorrateira e dissimulada, derivando numa prática invasiva, contagiosa de intromissão. E, como acontece na invasão orgânica, as reações se dão como autodefesa, preservação e fortalecimento. XVII. (TONEZZI, 2011).

No caso de Raimund Hogue, a questão terapêutica não foi colocada por críticos ou pesquisadores – seja pela alta qualidade de seu trabalho, seja por se tratar de uma anomalia física, não psíquica. Em geral, porém, não é o que acontece: quando uma pessoa "normal" se aventura pelos caminhos da arte, nunca lhe perguntamos se o que faz tem um quê de terapêutico.

Ainda assim, ou por isso mesmo, se compararmos as duas formas de dança, a equação se inverte. Enquanto o bem estar, na dança-terapia, pode ser visto como fim, na dança não terapêutica aparece como meio ou condição para que *outro* fim - *a própria dança* - se realize. E isso porque, o bem estar da pessoa nos permite presumir sua vontade[20], e não há como dançar, em sentido pleno, sem que a vontade esteja presente.

Apesar de seus pontos de contato, essa diferença essencial nas duas propostas indica que as portas que se colocam à nossa frente não são as mesmas. E a nossa escolha afeta – ainda que não de maneira absoluta – os modos de ver, sentir e dançar com o outro.

Ao meu ver, a arte, em si, não é terapêutica. Basta pensar nos tantos artistas que enlouqueceram... Por mais que agenciamentos[21] próprios ao indivíduo possam favorecer sua vulnerabilidade psíquica, o processo artístico - em seu começo, meio e fim, quando vividos intensamente - não proporciona necessariamente momentos de equilíbrio.

Como nos diz também Gouvêa,

[20] É claro que, aqui ou ali, podemos nos enganar na tradução dessa vontade – o que é um dos riscos que corremos.

[21] Agenciamentos é um conceito de Guattari e Deleuze que aparece pela primeira vez no livro "l'Anti-Œdipe", éditions de Minuit, Paris, 1972. Este conceito testemunha, na obra de Guattari (da obra "Années d'hiver 1980 - 1985, Editions Barrault, Paris 1986 à "Chaosmose "Editions Galilée, 1992.) da atenção que o autor dá à complexidade. Deleuze, na entrevista que dá a sua ex-estudante Claire Parnet no DVD abecedário (Editions Montparnasse, 1988) também fala do agenciamento na letra D, de desejo.

Para os filósofos, a compreensão de fenômenos individuais e coletivos (biológicos, históricos ou estéticos...) não se dá de maneira unívoca, mas por meio de junções e articulações de elementos a priori díspares.

> O criador enamora-se do risco e flerta com a loucura, deixando-se fisgar pelo incompreensível e desconhecido da criação [...]. O caos é fomento para a criação, dele saltam as singularidades que serão atualizadas. Não é um lugar seguro: penetrá-lo é como atravessar o deserto e talvez por isso o homem comum evite entrar em "contato" com as forças caóticas; um temor legítimo causado pela duvida de que realmente possa voltar inteiro desta experiência. (GOUVËA, 2012, p. 11).

O que faz com que uma experiência seja terapêutica é o foco que lhe damos, o caminho que abrimos, que percorremos – tanto para o responsável da atividade, como para pessoa que a pratica. A yoga que faço atualmente me é terapêutica, mas essa mesma atividade, a mesma aula praticada por outra pessoa, pode não ter a mesma função. Mesmo se a yoga trabalha o corpo-sujeito, nesse caso, sou eu, enquanto aluna, que coloco nessa atividade um enfoque de desenvolvimento pessoal. No caso da pessoa dita autista, acredito que seu próprio interesse pela terapia seja pouco provável, para não dizer inexistente.

O presente estudo aborda a dança como forma de expressão artística, sem metas terapêuticas com pessoas ditas autistas. Parte de um certo modo de pensar e de sentir. E passa pelas dimensões da estética, da ética e da política.

Por outro lado, nesta abordagem de trabalho, não posso negar a fragilidade presente, a construção a partir dessa fragilidade, um certo cuidado, uma responsabilidade, um *pisar sobre ovos.*

É que a pessoa dita autista – por várias razões, inclusive por não se expressar com palavras – encontra-se em situação vulnerável; a todo instante, pode sofrer violências, sem conseguir se defender. Desse modo, como eu dizia acima, o seu bem estar – inscrito em seu corpo – servirá como uma espécie de termômetro.

Ele nos dará uma pista sobre o verdadeiro querer da pessoa, e, por consequência, sobre a existência ou não daquelas violências. Mas também será o solo sem o qual a atividade não poderá ser realizada. Desta forma, se uma criança manifesta um estado de *crise*, procurarei formas de acalmá-la, com meu corpo ou com a ajuda de objetos de que disponho para a atividade. Mesmo nesses casos, porém, minha reação não me faz terapeuta, mas simplesmente uma dançarina pessoa, que trabalha com pessoas e não com corpos objetos.

É obvia a existência de artistas terapeutas que fazem trabalhos excepcionais[22], tanto no setor da arte como no da terapia – e em nenhum momento pretendo colocar isso em questão. Mas no caso do nosso objeto de análise, do estudo feito a partir das experiências por mim vividas, acredito que seja importante para o Leitor saber sobre qual solo coloco meus pés.

[22]É o caso por exemplo de Amparo Bereau arte-terapeuta que , há mais de 10 anos, faz um belíssimo trabalho por meio das artes plásticas no Centre Hospitalier Guillaume Régnier.

Sempre me pareceu que não oferecer uma alternativa diferente da terapia às pessoas ditas com deficiência significaria reduzi-las a uma única função – mais passiva que ativa - no mundo do qual fazem parte.

Acredito que ao tirá-la desse lugar que muitas vezes a confina, criamos para a pessoa, com mais facilidade, um espaço de igualdade, no qual ela deixa de ocupar a posição do "paciente que recebe", para se tornar ator e autor de sua dança, não só aprendendo como ensinando ao próprio artista profissional outras formas de se caminhar, enriquecendo sua arte, e dando outras tonalidades de cor às suas águas.

A partir desse posicionamento, do plantar essa ética, uma certa estética desabrocha.

Estética essa que encontraremos ao decorrer desta tese sob os passos de crianças e jovens ditos autistas que - mesmo sem podermos generalizar - nos mostram certas particularidades, como um espaço pessoal singular, uma maneira de entrar em relação com o outro que nos é estrangeira, e, sobretudo, eu diria, uma *sinceridade de presença*, sem compromisso de aparências.

Clemence Le Bras dançarina e antiga estagiária, testemunha sua experiência:

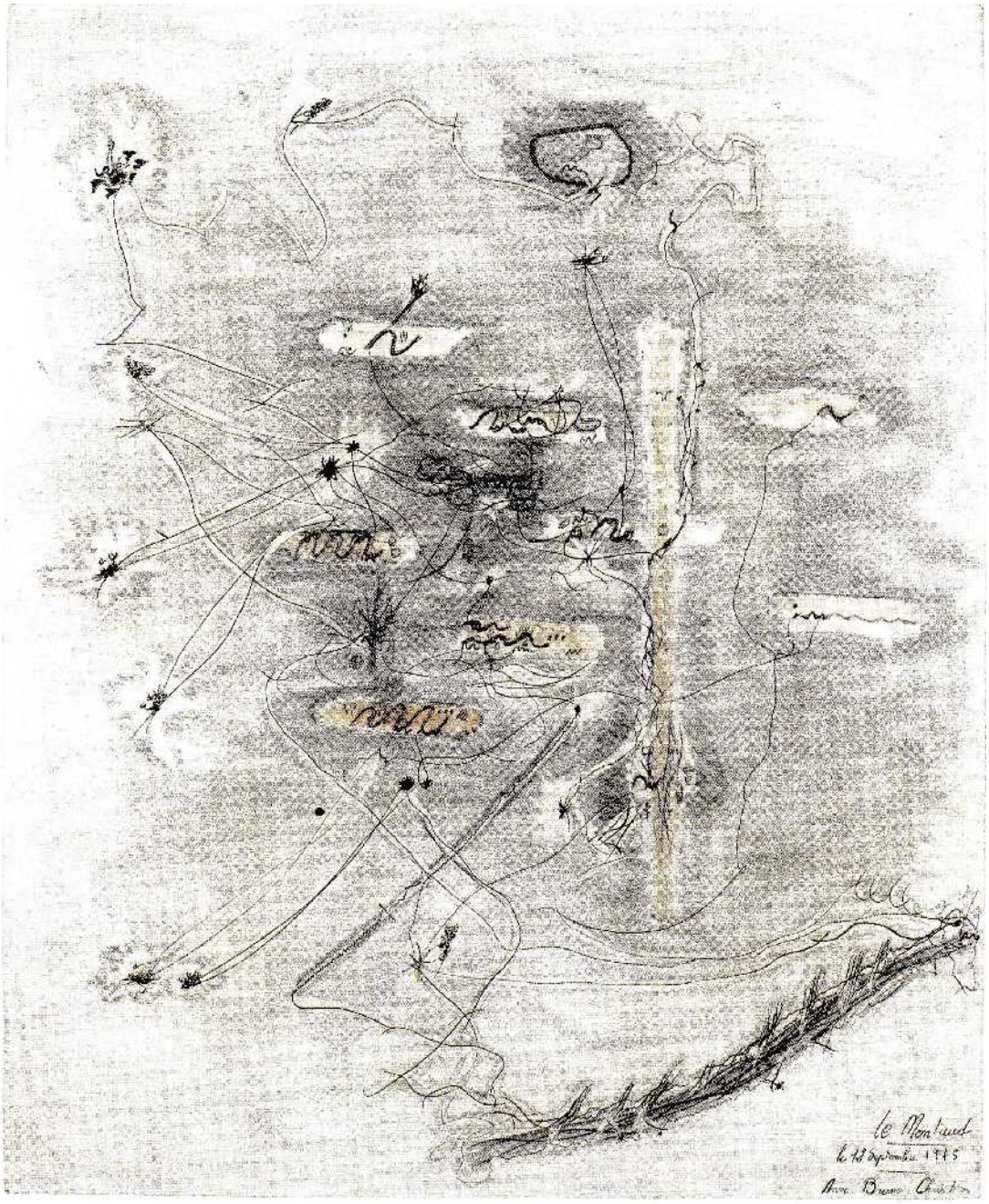
> Eu amei partilhar esse espaço de livre expressão, onde gerações, status profissionais e distúrbios pessoais se misturam, se influenciam e se ajudam mutualmente. Gosto de guardar essa imagem de "bolhas" que se apropriam uma das outras, se fundem, se afastam, se aproximam ... Eu nunca encontrei tanta unidade na diferença!
> Que sorte a minha ter desfrutado de uma dança livre de qualquer reivindicação ou egocentrismo técnico, uma dança que une, uma dança que é implantada no momento, uma dança decididamente simples e natural.[23] (LE BRAS, 2015, tradução nossa)

[23] Respondendo a um questionário que enviei. "J'ai aimé partager un espace d'expression libre où générations, statuts professionnels et troubles personnels confondus, se mélangent, s'influencent, s'entre-aident. J'aime garder cette image de 'bulles' qui s'apprivoisent et fusionnent, s'éloignent et se rapprochent... Je n'ai encore jamais trouvé autant d'unité dans la différence ! Quelle chance d'avoir pu profiter d'une danse débarrassée de toute prétention technique ou de tout égocentrisme, d'une danse qui lie, d'une danse qui s'implante dans l'instant, d'une danse résolument simple et naturelle." Versão integral em anexo.

2 ESPAÇOS

No meu mundo eu sou um infame traidor sem pátria e sem caráter e no mundo de cima eu sou um iniciante incapaz de discernimento e louco. (SELLIN, 2014, tradução nossa).

Espaço para além do espaço. E, ao mesmo tempo, o espaço matéria, o espaço que o corpo encontra como um outro corpo. O espaço como um parceiro. Quando o corpo, se ele sabe como usar seus estados tencionais, pode inventar consistências, 'esculpi-lo' [...] (LOUPPE, 1997, 2000, 2004.p. 179, tradução nossa).



Espaço, elemento fundamental da alteridade. Espaço que acolhe, que rejeita, espaços de emergência, espaços do possível e do impossível, espaços do "entre", espaços subjetivos, espaços porosos, espaços de heterotopias[24], espaços vulneráveis, espaços que dilatam, que comprimem, espaços que protegem, espaços que exterminam. Espaços relacionais, espaços paradoxais, espaços comuns, espaços sociais, corpo/espaço, espaço/corpo, espaço/mundo.

O espaço é definitivamente parte essencial de nossa vida. Ele é a pulsação da nossa presença.

Não é somente o lugar onde as coisas se situam, mas o palpitar de nossa existência. "Mais do que uma construção ou uma estruturação, o espaço é uma "produção" da nossa consciência. As qualidades desse espaço variam com cada pessoa." E a cada instante trabalhamos com ele, assim como ele nos trabalha. (LOUPPE, 1997, 2000, 2004, p.180, tradução nossa).

Para Giaccardi, C. e Magatti, M.,

> Dificilmente o espaço tem uma conotação neutra, de puro contenidor de minhas ações: há, por exemplo, um *espaço amigo*, onde sou protegido e abrigado, um *espaço perigoso*, no qual sou exposto e sujeito ao risco; e há sobretudo um *espaço meu*, que eu controlo e no qual me refugio e me sinto livre, e um espaço *do outro*, em relação ao qual devo estar em guarda, ou aceitar regras que não defini; um *espaço familiar*, em que sei o que esperar e que coisa os outros esperam de mim, o espaço do enraizamento, e um *espaço estranho*, em que devo antes de tudo entender quais são as regras do jogo, para depois decidir se devo jogar ou não. (GIACCARDI; MAGATTI, 2001, p. 30).

Michel Foucault já dizia que vivemos o tempo do espaço. Segundo o Filósofo, "estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, na época do próximo e do distante, do lado a lado e do dispersado."(FOUCAULT, 1967, tradução nossa). Respiramos com o espaço e o respiramos: *somos* ele.

Merleau-Ponty nos fala desse espaço que somos: "a espacialidade do corpo é o desdobramento do seu ser de corpo, a maneira como ele se realiza como corpo." (MERLEAU-PONTY, 1945, p.174, tradução nossa).

Se o corpo é a ferramenta do dançarino, e se o dançarino *é* o seu corpo, a questão do espaço lhe é essencial: "o dançarino vive do espaço e do que o espaço constrói dentro dele." (LOUPPE, 1997, 2000, 2004, p.178, tradução nossa).

A espacialidade do corpo dançante é feita de trilhas e caminhos diferentes, que

[24]Do grego topos, "lugar", e hetero, "outro": "outro lugar", a heterotopia é um conceito concebido por Michel Foucault em 1967, numa conferência intitulada "Espaços outros"(Les espaces autres). Esses lugares "absolutamente outros", que, ao contrario da utopia que existe sem a necessidade de um espaço réal, são "lugares efetivos", lugares desenhados dentro da instituição da sociedade. (FOUCAULT, 1967, 2004, p.14)

traduzem formas distintas de o indivíduo ou de um grupo de indivíduos *ser o espaço*.

Sabemos da presença da dança no início da vida humana, como elemento integrante de sua organização social. Como parte viva e funcional das comunidades, a dança não somente era fruto de reação como de interação com o universo no qual se vivia.

Conforme E. Strauss, as danças rituais "surgiram de forma aboriginal em todas as épocas e em todos os povos, e foram, a cada vez, transformadas e aperfeiçoadas." Elas fazem parte das "criações originais do homem, assim como a língua, as roupas, os ornamentos e o uso de ferramentas." (STRAUSS, 1992, p.36, tradução nossa).

Ainda a propósito delas, o mesmo autor pergunta: "O que é que impulsiona o homem a executar movimentos que, se tivesse de usá-los como um método de locomoção, seriam um empecilho?" (STRAUSS, 1992, p.36, tradução nossa).

É possível, como teoriza Dewey, que as danças rituais não tivessem apenas função de magia, pois resistiam aos inúmeros fracassos das demandas que lhes eram agregadas – servindo, basicamente, para enriquecer a vida da comunidade. (DEWEY, 2005, 2010, p. 71, tradução nossa).

Talvez um bom exemplo – embora recente – possa ser visto nas poucas tribos indígenas brasileiras que escaparam da colonização castradora cristã. Para elas, as interações do corpo com o meio não ocupam apenas um lugar estético, mas vital. Essas formas de danças, como também as populares, deram e dão origem, ainda hoje, a um certo território, a um espaço comum, de partilha, que atesta a necessidade profunda do coletivo.

De fato, essas danças que nascem espontaneamente, no meio das gentes, podem operar uma função de vinculo social, de valor indispensável para uma comunidade, sobretudo quando realizadas em seu contexto real e não como forma de demonstração para turistas.

Se a profissionalização da dança levou-a a ser concebida sob formas de códigos e regras específicas, e se a dança foi perdendo, em muitos lugares, o valor que antes lhe era conferido, grande parte dos indivíduos encontra não somente nas danças populares como em outras- na improvisação, no contato improvisação, nas festas *raves*, no hip-hop, etc - o prazer da partilha de um espaço comum.

Como nota Schott-Billmann, a dança é uma das manifestações artísticas mais importantes da pós-modernidade nas sociedades ocidentais. Músicas com forte pulsação - como as tribais e as eletrônicas - "despertam no corpo uma energia e um saber esquecidos." Os jovens parecem escutar, "num ritmo ensurdecedor, a palavra que não se diz." (SCHOTT-BILLMANN, 2000, pp.09 – 10, tradução nossa). Eles nos mostram o que já esquecemos:

mensagens não verbais que outrora conectavam as gerações

Essas dimensões da dança - como forma de conexão com o meio, com o outro, com o coletivo - são essenciais no trabalho de Anna Halprin. Desde as décadas de 1960/1970, ela vem dando aos dançarinos e à própria dança uma função que vai muito além do papel de uma arte de representação.[25].

Três aspectos do seu trabalho lhe parecem essenciais: o primeiro provém das experimentações com alguns *performers*, que deixaram o espaço restrito do teatro italiano para ganhar o meio ambiente. Essa mudança de território fez com que eles agregassem a dança à vida.

Halprin nos explica que os dançarinos, libertos da necessidade de produzir belas imagens, buscaram em suas próprias existências o material necessário para produção de suas artes. Foi assim que ressurgiu, ao seu ver, uma força de grande potência, que vem das "origens ancestrais dessa prática e de sua importância crucial para os seres humanos." (HALPRIN, 2009). Manifestou-se então uma forma de arte que já não era destinada a um grupo restrito, mas a pessoas oriundas de classes sociais, idades, aptidões físicas nacionalidades e grupos étnicos os mais variados:

> Comecei a criar estruturas nas quais as dimensões físicas, emocionais, mentais e espirituais, funcionavam em relação mais próxima umas com as outras.
> Minha busca era a da globalidade do ser; meu critério, o senso da vida de cada pessoa. Minhas primeiras peças buscavam novas formas e práticas inéditas da dança; em seguida eu me interessei ao sentido das obras que eu criava para revigorar a emoção e uma motivação individual. [...] Começamos a trabalhar sobre questões concretas.
> As danças realizadas, então, tornaram-se até mesmo a razão de ser na existência dessas pessoas. Ao apoiarmos os espetáculos em nossas histórias pessoais, eles passaram a ter um poder de transformação. Comecei a qualificar (aquelas danças) como "rituais" e a nomear mitos os materiais das quais essas transformações eram feitas. (HALPRIN, 2009, xiii – introdução, tradução nossa)

O terceiro ângulo importante do trabalho de Halprin vem da importância do coletivo a partir da exteriorização dos mitos e da manifestação dos rituais. Para ela, essas formas ganharam maiores dimensões e "fizeram com que aumentasse a diversidade dos participantes, gerando também profundas mudanças na dança." Em seu modo de ver, "a sabedoria da dança e do corpo guardam em si o necessário para garantir a perenidade da vida no nosso planeta." (HALPRIN, 2009, xiv - xv – introdução, tradução nossa).

Se alguns tipos de dança proporcionam a emergência de espaços comuns, de espaços

[25] Um dos exemplos marcantes desse período foi a performance *Ceremony os US*, depois da revolta de Watts de 1965. Na mesma época ela propõe com seu grupo eventos nas ruas: *The Bust*, *Car Event* e *Blank March Protest* contra a guerra do Vietnã em 1967.

de transformação e de integração entre o indivíduo e o seu meio, outros tipos se confinam a espaços restritos, obstruídos, atravancados. Como diz Pierre Legendre, na dança "para ser transportado a certo tipo de ideal, o corpo deve ser fabricado uma segunda vez." (LEGENDRE, 1978, p.93, tradução nossa). De fato, se um espaço pode ser esculpido, o mesmo podemos dizer do corpo dançante.

Em 1934, o sociólogo francês Marcel Mauss (1950, p.211) abordou pela primeira vez as relações entre técnica e corpo, introduzindo a expressão "técnicas do corpo", que seriam "as maneiras como os homens, sociedade por sociedade, e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos." Como observa Isabel Marques (2010. p.85), partindo desse princípio, a ideia de uma dança livre parece impossível, pois os corpos "já não podem ser entendidos como corpos neutros, naturais, livres de influências e contaminações socioculturais: os corpos estão necessariamente entrelaçados de culturas, são corpos técnicos (e que dominam inúmeras técnicas)."

Se a liberdade é algo a ser conquistado, e o corpo o "instrumento do nosso domínio sobre o mundo" (SHUSTERMAN, 2007, p.109, tradução nossa), é no ato da consciência do nosso próprio corpo, da maneira como nos posicionamos em relação aos outros, que podemos transformar não só a nossa condição enquanto seres humanos como também o meio que nos envolve.

Estudos de Simone de Beauvoir revelam com clareza que pessoas socialmente dominadas, subordinadas - no caso do seu estudo, as mulheres e os idosos - carregam em seus corpos hábitos que os confinam a esse espaço de inferioridade, de subalternidade. E esses hábitos, como salienta Shusterman, são não apenas de ordem motora (como o encurvar das costas), mas do corpo-espirito. Assim, quando falamos de hábitos corporais, falamos também de hábitos mentais. Tal como os círculos concêntricos em torno de uma pedra jogada em um lago, os hábitos modelam aos poucos não somente a "vida mental e moral do indivíduo, mas de forma mais ampla, toda a estrutura da sociedade humana." (SHUSTERMAN, 2007, pp.189 -190, tradução nossa).

Se tratados se transformaram em regras e descobertas em técnicas, se "nossos corpos são socialmente constituídos e historicamente produzidos" (MARQUES, 2010. p. 86), e se a sociedade pode se revelar, tantas vezes, como uma prisão assustadora e sorrateira, devemos nos questionar sobre a importância da promoção de espaços de conscientização, de emancipação e de transformação - sobretudo no que diz respeito ao trabalho junto a pessoas socialmente descriminadas, que levam em seus corpos as marcas deixadas pela etiqueta da

inferioridade.

Numa sala de aula, num banco de um parque, na sombra de uma árvore ou no canto de uma rua, posso ocupar, criar e oferecer diferentes espaços. Desta forma, a dança - ao longo dos séculos - propõe arquiteturas por vezes hierárquicas, outras vezes democráticas, paisagens porosas ou impositivas. Embora não estejamos livres de influências e contaminações, é possível criar espaços vetores de novas investigações, como propôs Rudolf Laban já no começo da modernidade.

O Espaço - tal como o Corpo, o Esforço e a Forma - é uma das quatro grandes categorias labanianas, situando o indivíduo no mundo relacional. Nela observamos a arquitetura móvel do corpo em relação a numerosas tensões. Para Laban, o espaço existe através de nossa relação com ele: "não há nenhum movimento sem espaço ou espaço sem movimento", da mesma forma que o "espaço vazio não existe". (LABAN, 2003. p. 173).

Os trabalhos precursores de François Delsarte, Émile Jacques-Dalcroze e Rudolph Laban por uma "liberação do corpo" (MICHEL; GINOT, 2002), no início do século XIX, possibilitam ao dançarino outras formas de apropriação e de relação do seu corpo com o espaço. Mais tarde - como já vimos no exemplo de Anna Halprin - intérpretes, coreógrafos, mas também músicos, compositores, arquitetos, escritores e artistas plásticos, a partir de questionamentos relativos à sua dimensão tanto estética quanto espetacular, de forma e de fundo, esculpiram e esculpem ainda a paisagem porosa do que hoje chamamos de "dança contemporânea". Uma verdadeira revolução na maneira de tratar e perceber o espaço. Como nos diz Laurence Louppe, "o corpo contemporâneo é agente do seu próprio espaço". (LOUPPE, 2004. p. 186, tradução nossa).

Espaço da natureza no corpo que exala e transforma o espaço exterior (Anna Halprin)[26], espaços aleatórios e que invertem a relação público/artista ou espaço urbano em cena (Merce Cunningam)[27], espaço da densidade da terra (Mary Wigman)[28], espaço do solo

[26] Nascida em 1920, Anna Halprin, dançarina e coreógrafa americana, é uma das personagens mais importantes da dança pos-moderna. Para ela, "cada árvore, cada bater das asas de um pássaro, ou ruído de um veado, cada sensação do vento, ou cada som da névoa contém a lembrança de uma dança nascida nesse lugar." Sua existência e seu trabalho são indissociáveis dos ritmos da terra onde vive, "das suas mudanças, das suas sutis evoluções." (Anna Halprin, Prefacio - Mouvements de vie. Traduit par Élise Argaud et Denise Luccioni. Bruxelles: Contredanse, 2009)

[27]Merce Cunningham (1919/2009), dançarino e coreógrafo americano, foi o maior responsável pelas transformações radicais na dança moderna. Segundo Ginot e Marcelle, "o espaço "cunninghaniano" é essencialmente urbano. Os traços de suas coreografias lembram a cidade: sua concepção espacial de vertical e horizontal multiplicado ao infinito, o fluxo interrompido de carros, o deslocamento de pedestres [...] a velocidade, a imprevisibilidade das mudanças de ritmo e direção quase sempre obtidos aleatoriamente, exigem dos dançarinos uma disponibilidade de espírito, em relação direta com a vigilância que a cidade de Nova York impõe a seus habitantes." (GINOT , MARCELLE, 2002, p.132, tradução nossa).

[28] Mary Wigman (1886 /1973), dançarina e coreógrafa alemã, foi uma das fundadoras da dança expressionista e é considerada uma das mais importantes figuras na história da dança moderna. A primeira parte do seu célebre solo

sob forma de flores, areia, água (Pina Bausch)[29], espaço de suspensão no caos (Emmanuelle Huynh)[30], espaço que se torna vivo através do movimento (Appia)[31], espaço de abismos como experiência (Trisha Brown)[32], espaço da dança do ser humano, na sua relação com a Terra:

> Da mesma forma que cada criador reinventa seu movimento, cada linguagem coreográfica suscita um espaço singular. […] O espaço que se faz visível pelo movimento, aparece para alguns como a exteriorização da 'paisagem interior', espaço puramente poético do qual a articulação ao espaço objetivo seria somente um estado transitório, uma pura analogia de uma ressonância espacial imaginária [...] (LOUPPE, 2004. p.186, tradução nossa).

No palco, em edifícios, nas paredes de edifícios, no campo, nas galerias, nas salas, nas escadas, na água, na grama, na terra, na lama... Quando a dança se faz território de emergência, ela transforma o espaço. Ela o escava e dilata, trabalha sua textura, sua forma. Como um escultor com sua matéria, ela constrói espaços de reflexões, espaços poéticos, espaços imaginários, espaços porosos, espaços de contaminação.[33]

> *O espaço gera o movimento*: ele fala e o corpo escuta. Entrelaços de obstáculos gerenciam e geraram o movimento dos bailarinos. *O movimento cria o espaço*: ele fala e o espaço escuta. Os dançarinos se exprimem e criam, através de seus movimentos, espaços virtuais, espaços do instante... (MARSAL, 2007, p. 306, tradução nossa).

"Hexentanz" (a dança da bruxa), realizado em 1914 passa-se sem que a dançarina saia do chão, num contato marcante, admirável, com a terra.

[29] Pina Bausch (1940/2009) foi dançarina e coreógrafa alemã. Considerada uma das principais figuras da dança contemporânea, tinha como uma das características do seu trabalho uma pesquisa cenográfica elaborada e muitas vezes espetacular, enfatizando a transformação do solo. Para Bernard Rémy, Pina Bausch compunha, entre o vazio e o pleno, um vaguear de solos. (Bernard RÉMY. "Visions de danse" in "Nouvelles de danse", n°26, Hiver 1996, p. 18-25).

[30] Emmanuelle Huynh (1963), dançarina e coreógrafa, dirige o Centro Nacional de dança contemporânea de Angers, França. Para ela, o equilíbrio é uma espécie de "suspensão no caos". Na sua coreografia "A vida enorme", o corpo parece desprovido de centro, ou pode-se dizer que o centro do seu corpo - como ela própria descreve - "circula incessantemente". (Emmanuelle HUYNH, "L'enfance de l'art" in "Comme une danse", Les carnets du paysage. Actes Sud et l'École Nationale Supérieure du Paysage. n° 13&14, Arles, 2007, p. 104-106).

[31] Artista plástico, cenógrafo e diretor de teatro de origem suíça, Adolphe Appia (1862/1928) rompe com a concepção clássica da paisagem. Ele promove um espaço capaz de se tornar vivo, "na cumplicidade que este pode manter com o movimento do ator: é o ator, na sua relação com a paisagem, que dá vida à paisagem." (Anne BOISSIÈRE, "Une conception plastique du paysage", in "Comme une danse", Les carnets du paysage. Actes Sud et l'École Nationale Supérieure du Paysage, n° 13&14, Arles, 2007, p.71).

[32] Trisha Brown, nascida em 1936, dançarina e coreógrafa americana, é também uma das personagens mais importantes da dança pós-moderna. Na sua celebre performance *Man Walking Down the Side of a Building,* realizada em 1970, a artista reverte a verticalidade habitual do corpo assim como a perspectiva do espaço. Usando cordas e alças, um homem caminha ao longo da fachada de um prédio. Segundo Isabel Claus, "Trisha Brown investiga um espaço de reflexão sobre o meio urbano, questionando sua influência nas nossas posturas corporais." (Isabel CLAUS, "Espaces/Poids"in "Comme une danse", Les carnets du paysage. Actes Sud et l'École Nationale Supérieure du Paysage. N° 13&14, Arles, 2007, p. 156).

[33] Termo que emprestamos de José Tonezzi, usado na obra *A Cena Contaminada, Um Teatro das Disfunções,* de 2011. A cena contaminada, para o autor, "[...] parte de uma concepção de anomalia que invade e ocupa o teatro (a surdez, a deformação, a loucura , as disfunções cerebrais) para instalar-se como contágio cultural. É resultado de um campo devastado, onde a vida aflora justamente do que restou: dos destroços, das sobras, das ruínas." (Introdução)

Como diz Laurence, “ao contrário das artes clássicas da representação, a dança contemporânea não reproduz espacialidades. Ela as produz.” (LOUPPE, 2004, pp.185-186, tradução nossa). E é possível notar essas criações de espacialidades tanto no que diz respeito ao espaço corpóreo dançante - “os corpos não se organizam em forma de círculo ou de triângulo, eles são o círculo, são o ângulo que rasga uma diagonal” (LOUPPE, 2004, pp.185-186, tradução nossa) - como no espaço corpóreo pensante que, em ressonância com o corpo que se move, não pensa os círculos, mas os questiona e os cria.

Quando a dança se reduz a processos clássicos de representação - relativos não somente à sua forma arquitetônica, mas principalmente ao seu fundo - ela pode construir o que Geoges Perec chama de inabitável, uma forma de “arquitetura do desprezo e da ostentação*”,* espaço do “restrito”, do “irrespirável”, de “muros”, de “blindagens”. (PEREC, 1974. p. 176, tradução nossa).

Ela cria então espaços hierárquicos, discriminantes, obstruídos, onde o “gordinho” dança no fundo da sala, e o “deficiente” reproduz o que lhe pedem, custe o que custar. De fato, apesar de tantas mudanças provocadas e proporcionadas por suas vertentes moderna e pós-moderna, a dança é provavelmente uma das artes - por não dizer 'a arte' – em que a preocupação com a aparência ocupa um lugar predominante. Estética do corpo conjuntamente com estética do movimento foram moldando imaginários individuais e coletivos que ainda fazem da parte da visão coletiva do que é ser dançarino, do que é dança.

Lucia Matos nos explica que

> O processo de corporificação (*embodiment, de re-singularização,* na acepção de Guatarri) do corpo que dança pode construir novas formas de significação do ser social em seu agir, pensar e sentir, bem como abrir territórios na dança tanto no que se refere à produção estética, quanto ao treinamento e à formação. (MATOS, 2012, p.17).

A dança contemporânea é hoje um espaço onde convenções e padrões não somente podem, mas devem ser questionados. E isso, como já dizia, é de grande importância no que se refere ao trabalho com pessoas que não fazem parte de uma maioria dominadora.

Essas aberturas e rupturas são processos intrinsecamente ligados à maneira com a qual uma sociedade se relaciona com a diferença. Mas também dependem, em boa parte, dos modos pelos quais *um certo artista* – ou seja, um artista determinado – lida com ela. Dai as estéticas e éticas diferentes.

A partir de 1920/1930, a dança moderna anuncia a ruptura da barreira entre esses dois mundos, abrindo seu campo primeiro aos amadores e em seguida a pessoas “não ordinárias”.

Ao “integrar”, ao “acolher”, ao “inserir” ou ao “incorporar” na “sua carne” corpos dançantes "inéditos", a dança produz diferentes panoramas. Ela pode assim desvendar uma dimensão totalmente inovadora, revelando uma parte do seu próprio invisível que lhe era estrangeira. *Invisível*, aqui, nos dois sentidos de que nos fala Merleau-Ponty (1964): não somente o que não me é dado em função da posição em que me encontro e que passa a ser visível se eu mudar de posição espacial, mas o que habita no interior das coisas, no interior do mundo.

Laurence Louppe aponta que,

> [...] na teoria da dança, a relação do “espaço em si” não existe: somos nós que a introduzimos. E a modalidade dessas relações contém praticamente toda a gama de nossos investimentos simbólicos com o mundo e com os outros. O espaço nunca é dado: nós trabalhamos com ele a cada momento, assim como ele nos trabalha. E - mais do que uma construção ou uma estruturação - o espaço é uma “produção” de nossa consciência. As qualidades deste espaço variam de acordo com cada pessoa. (LOUPPE, 2004. p.180, tradução nossa).

Mas as perguntas se multiplicam. Se as qualidades do espaço variam de uma pessoa para outra, e se as maneiras como o homem constrói e se constrói no/com o espaço dependem de suas múltiplas interações e relações com o mundo, existiriam formas especificas de incorporação ou de produção do espaço pela pessoa dita autista ou em situação de distúrbio mental? Existiriam texturas de distâncias distintas? Trajetórias outras de relações? Teriam essas pessoas a necessidade de viver em espaços específicos, concebido para elas? Se cada pessoa dita autista se revela como um ser singular, com particularidades distintas, seria possível a criação de um espaço comum? Qual seria a importância da partilha de um mesmo espaço entre pessoas ditas “normais” e pessoas ditas “autistas”? O que o espaço ambiente possibilita ou entrava o movimento dançante, no encontro com o outro, na experiência artística?

São questões complexas. Mas tentarei respondê-las pouco a pouco, na medida das minhas possibilidades, ao longo dessa tese.

Antes de falar mais especificamente dos jovens e crianças com quem trabalhei, coloco aqui algumas informações sobre os ateliês que serão mencionados nessa tese.

Elas foram realizadas em dois espaços distintos:

a) IME le Triskell, Bruz - Instituto Médico Educativo – propõe-se a ser “uma escola diferente para crianças diferentes”, como o seu diretor Franck Métayer gosta de frisar. Composta por uma equipe multidisciplinar (educadores especializados, psicomotrista, psicólogos, enfermeira e professora de educação física

especializada), acolhe crianças e jovens de 6 a 20 anos, que apresentam características de distúrbio mental. Graças a um convite do diretor acima citado, que conhecera meu trabalho em outra instituição, fui a responsável pelas oficinas de dança nessa escola durante 8 anos, até julho de 2014. As crianças ou os jovens com os quais trabalhei eram os que apresentavam maior dificuldade na relação com o outro. Como a grande maioria (99%) não dispunha da linguagem verbal, a decisão da composição do grupo ficava a cargo da equipe profissional, em acordo com a equipe artística. Avaliações eram realizadas regularmente com as equipes pedagógica e artística, a fim de questionar se tal ou qual jovem manifestava algum tipo de rejeição a uma ou outra atividade. Se fosse o caso, discutíamos então o que fazer;

b) CHGR -Le Centre Hospitalier Guillaume Régnier - é um hospital psiquiátrico dividido geograficamente em vários setores da região de Ile et Vilaine, que acolhe crianças, jovens e adultos. Nesse centro trabalhei durante dois anos com um grupo de jovens ditos autistas, dois outros anos com um segundo grupo e oito anos com adultos que apresentavam distúrbios psicóticos. No caso desse último grupo, a proposta de oficina era dada a cada usuário do setor geográfico[34], que decidia por ele mesmo se faria ou não parte do grupo. Em algumas situações, o médico-chefe (psiquiatra) podia recusar o acesso de uma pessoa a certa oficina artística.

Os projetos que efetuei no CHGR foram realizados com o apoio de sua comissão cultural[35]. Fundada em 2006, essa comissão - composta por profissionais da saúde, arte-terapeutas e usuários - tem como objetivo promover o desenvolvimento cultural e artístico em lugares onde as equipes de Saúde Mental trabalham (Hospital Psiquiátrico, Centros Médicos e Psicológicos, Centros Terapêuticos, Unidades de longa, média ou curta estadia). Sua missão é facilitar os contatos e encontros entre os serviços, as associações, os setores hospitalares, os artistas e as instituições culturais interessados em acolher, divulgar ou promover práticas culturais e artísticas não terapêuticas. A comissão se encontra uma vez por mês e esses encontros de diálogo, trocas e partilhas são abertos a todos. Basta contatá-la com antecedência.

Uma vez por ano, a comissão se encontra com os responsáveis regionais do Ministério

[34] A psiquiatria do setor refere-se a um tipo de organização administrativa que garante a manutenção de serviços na área da saúde mental em diferentes localizações de um mesmo território. Este sistema tem sido considerado uma grande evolução em relação ao sistema asilar do século XIX.

[35] Em anexo, a convenção dessa comissão, com seus princípios e objetivos.

da Cultura, para os quais apresenta as propostas de projetos artísticos e culturais para o período, concebidas em colaboração com outras instituições culturais, associações e artistas. Esses projetos passam então pela comissão da DRAC - Direction Régionale des Affaires Culturelles - que irá decidir, em função do que estima como qualidade artística – tanto do projeto como do artista responsável por este – se os financia ou não.

Os projetos financiados passam a fazer parte do Programa Cultural do Hospital, criado em 1999, por meio de um acordo com o Ministério da Cultura e o Ministério da Saúde da França. Seu objetivo é incentivar os agentes culturais e gestores das instituições de saúde a realizar projetos artísticos apropriados a essa população. Segundo Xavier Bertrand, então Ministro da Saúde e da Solidariedade, trata-se de "fazer com que o desenvolvimento de eventos culturais dentro do hospital não sejam (apenas) possíveis, mas frequentes, fazendo do hospital um lugar mais humano"(MINISTÈRE DE LA CULTURE, 2008, tradução nossa).

Sobre a composição das oficinas, especificamente, não há regras preestabelecidas. Sempre tentei compor os grupos em função das particularidades das pessoas que deles participavam. Contudo, quanto maior for a necessidade de um trabalho individual dos participantes, menor é o grupo.

As oficinas aconteciam uma vez por semana, com uma hora de duração. Cada grupo se compunha geralmente de 5 a 7 pessoas ditas autistas, ou de 8 a 18 pessoas não autistas. Houve situações em que senti a necessidade de trabalhar individualmente com uma criança ou um jovem dito autista. Em casos como esses, não me impunha como objetivo tentar fazê-la voltar a participar do grupo. Às vezes isso acontecia, outras não. O que pretendia era criar um espaço especifico que respondesse às necessidades especificas do indivíduo em dado momento.

Cada turma se beneficiava do acompanhamento de dois profissionais da instituição e um ou dois estagiários em formação (da companhia Dana)[36]. A importância da presença desses profissionais era múltipla, possibilitando:

a) uma mudança radical na relação entre usuários e profissionais da saúde, entre os jovens ditos autistas e educadores, que - tal qual a dança contato, que praticamos muito - permite a quebra de hierarquias do saber, do fazer, entre os espaços de "cima" e os de "baixo" (SELLIN, 1995);
b) a continuidade entre o que emerge nas oficinas e o trabalho na instituição. E isso

[36] Companhia de Dança contemporânea, criada em 2005, instalada na cidade de Rennes e dirigida por mim.

não somente através da mudança de relação que acabamos de mencionar, mas por desenvolver a disponibilidade, a qualidade de escuta e as capacidades criativas do profissional, que mobilizam outras dimensões do seu ser e acrescem uma grande riqueza ao seu trabalho. A continuidade se dá também através do novo modo pelo qual a pessoa dita com deficiência ou distúrbio mental passa a ser vista pelos profissionais. Se as oficinas em si não têm um objetivo terapêutico, essa continuidade pode por vezes exercer tal função;

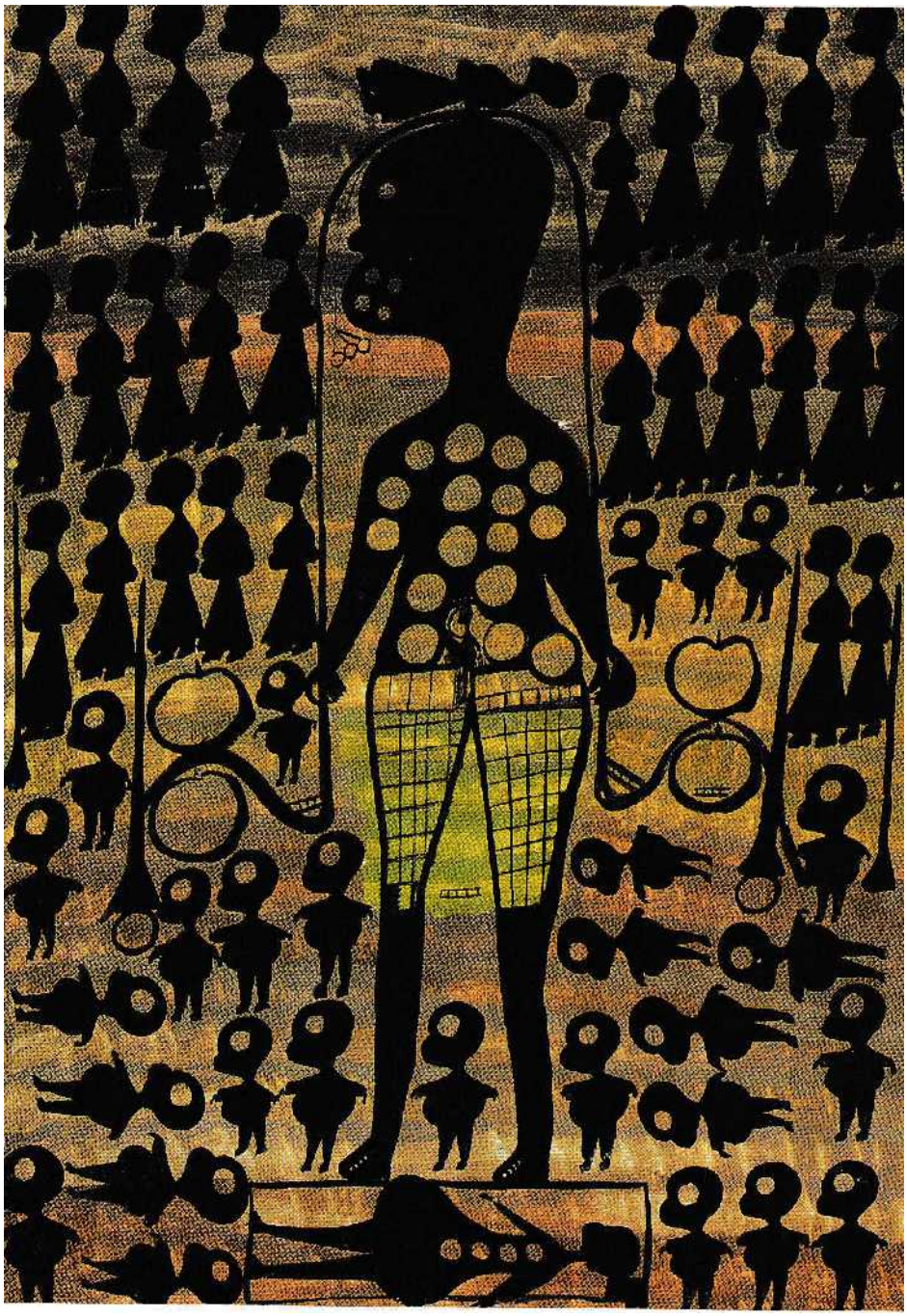
c) a manter uma atmosfera calma, pelo sentimento de segurança que muitas vezes essa presença traz aos jovens, como uma espécie de suporte, de referência. Desta forma, os profissionais também podem intervir quando uma pessoa manifesta sinais de mal-estar, e, se necessário, retirar-se da oficina com ela.

O importante número de acompanhadores nas oficinas, principalmente naquelas com pessoas ditas autistas, vem da necessidade de um trabalho específico, singular, para cada sujeito.

Na criação de uma oficina com pessoas ditas autistas parece-me primordial, antes de tudo, dar uma atenção especial à questão do espaço individual, para depois considerarmos os outros pontos importantes do trabalho sob o prisma do espaço. Comecemos então pelas trilhas dessa primeira espacialidade.

2.1 Aïda, Magalie e Rodrigue e o Espaço Individual

Nos dias pares, eu digo a mim mesmo que no final das contas vou comprar uma ilha deserta; vou levar comigo todos os autistas da terra para longe das sociedades supostamente humanas que nunca se preocuparam em dar-lhes um lugar, em cuidar deles, em dar-lhes importância, em amá-los como seres humanos. Vou levá-los todos, e eles, e eu mesmo, viveremos como pessoas. E eles serão finalmente seres humanos. (BUTEN, 2003, p.26, tradução nossa)



Aïda, Magalie e Rodrigue são jovens ditos autistas, considerados "autistas profundos". Tive a oportunidade de compartilhar espaços dançantes com os três, durante anos.

Antes de falar de cada um, coloco aqui rapidamente alguns conceitos do autismo.

O termo "autismo" foi cunhado no início do século XX pelo psiquiatra suíço Eugen Bleuber, a partir do grego "autos" (si mesmo), para designar a reclusão *em si mesma* da pessoa esquizofrênica. Em 1943, esse termo foi aplicado pelo pedo-psiquiatra americano Leo Kanner, para apontar o que ele considerava um "distúrbio da comunicação e do contato afetivo". (KANNER, 1943, p. 217, tradução nossa).

Entretanto, como revela Howard Buten, "a etiologia do autismo é ainda hoje desconhecida, e um tratamento certo – por meio de medicação, da psicoterapia, do nutricionismo, educacional ou outro - permanece indefinido." (BUTEN, 2003, p.106, tradução nossa) Diz ele, ainda:

> Na França, as instituições especializadas no tratamento de pessoas com autismo também se ocupam de pessoas com o que denominamos de psicoses infantis.
> Como no autismo, as psicoses infantis começam, por definição, na infância. Como no autismo, suspeita-se hoje que se trata de uma condição mais ou menos congênita, inata, presente no momento do nascimento, uma forma de acidente genético. Elas se distinguem de outras formas de psicoses que ocorrem mais tarde na vida […] Diagnosticamente falando, muitas vezes descrevemos um determinado membro da nossa população como "autista com características psicóticas" ou "psicótico com traços autistas. (BUTEN, 2003, p.109, tradução nossa).

Distúrbio mental ou deficiência mental, esse é o grande ponto de conflito não somente atual, mas histórico entre profissionais do mundo da psicanálise e do mundo comportamentalista[37].

[37]No início do século 20, Ivan Pavlov, fisiologista russo e médico, vai realizar experiências em animais. É a partir das publicações relatando os resultados de seus experimentos que irá nascer a corrente comportamentalista na psicologia científica. Seu trabalho se concentra no estudo de reações a estímulos (estímulo / resposta). John Watson, em 1920, dará continuidade aos experimentos de Pavlov aplicando-os dessa vez aos seres humanos. Este trabalho pode ser considerado como o ponto de partida para a abordagem psicoterapêutica dita comportamentalista. O método irá se expandir nos anos seguintes e até nossos dias. Basicamente, o comportamentalismo propõe, por meio de um recondicionamento, modificar o(s) comportamento(s) "desviantes" de um indivíduo. Apesar de sua ascensão durante várias décadas, o comportamentalismo foi fortemente criticado por muitos especialistas. Erwin Strauss, por exemplo, em 1935, dedica uma grande parte de seu livro "Du Sens des Sens" (reeditado em 2000, Editions Jérôme Millon, Grenoble) sobre essa questão, criticando intensamente as teses de Pavlov e seus alunos. Em resposta a um artigo publicado exaltando as virtudes do comportamentalismo, Donald Woods Winnicot afirma: "Eu quero matar a terapia comportamental pelo ridículo. Sua ingenuidade deveria bastar. Caso contrário, a guerra será necessária e a guerra será política como entre ditadura e democracia". (Carta enviada por Winnicott, em junho de 1969, ao editor de Child Care News. In: winnicott, D.W.. Psicanalítica Explorations. Londres: Kamac, 1989, p. 125-128.) Ainda hoje, numerosos são os autores que criticam esse método. Para citar um exemplo, veja-se: "l'Anti-livre noir de la Psychanalyse" escrito por um grupo liderado por Jacques-Alain Miller. (Paris: Le Seuil, 2006)). O que fundamentalmente opõe o método comportamentalista e os da corrente chamada de psicologia dinâmica é o estatuto do sintoma. Para os comportamentalistas, o sintoma é uma doença exógena, sem relação com o sujeito, que deve ser erradicada, como faríamos com um vírus. Já para a psicologia dinâmica e a psicanálise em particular, o sintoma do sujeito faz parte da sua singularidade. Ele tem uma função valiosa e existencial para o sujeito. Esta diferença

De acordo com a última Classificação Internacional de Doenças (CID 10), o autismo é um transtorno invasivo do desenvolvimento que afeta a função cerebral. Segundo essa classificação, não é mais considerado condição psicológica ou doença psiquiátrica.

Dentre os sinais identificatórios do autismo mencionados em vários artigos, o que mais se lê é a recusa de qualquer contato com o mundo exterior, como se a pessoa vivesse numa espécie de "fortaleza vazia"[38].

No entanto, em todos esses anos de experiência, dentre as muitas dezenas de crianças ou jovens ditos autistas com quem dancei, nunca me deparei com alguém que vivesse em algo semelhante a uma "fortaleza vazia". Pelo menos nunca tive essa impressão.

Talvez essa imagem faça algum sentido quando observamos o "autista" *de longe* - como se olhássemos um monumento de pedra no alto de uma colina. O que vemos, nesse caso, é apenas a imagem genérica, aparente, aquela que se exibe de forma mais explícita. Chegando mais de perto, porém, encontramos particularidades que relativizam – ou até invertem – o que vimos de longe. Naquele corpo aparentemente homogêneo, quase autoexplicativo, há fendas, saliências e pontos de tensão. Por entre os poros, *passa um ar*.

Birger Sellin, nascido em 1973, é o primeiro autor dito autista publicado na Alemanha. Suas duas obras literárias, hoje traduzidas em varias línguas, foram escritas através do método "comunicação facilitada", que consiste em escrever graças ao auxilio de uma pessoa "facilitadora", que apoia sua mão sobre o teclado do computador ou sustenta o seu antebraço.

Esse método, destinado a melhorar a capacidade de comunicação das pessoas com deficiências de linguagem, foi concebido na década de 1980 por Rosemary Crossley, professora australiana. Em 1989, Douglas Biklen o popularizou nos Estados Unidos, em particular no contexto do autismo.

A história de Birger Sellin é reveladora.

Sem pronunciar uma só palavra, com gestos repetitivos, de autoestimulação e de automutilação a, ele apresenta, desde os seus poucos anos de idade, características comportamentais que o classificam como "autista profundo". E por isso foi muitas vezes foi tratado como se nada sentisse, nada compreendesse, como se vivesse mesmo em uma "fortaleza vazia". Seus livros relatam momentos de cólera, de indignação, de reivindicação, de tristeza, de rancor, mas também de alegria, de conquistas, de buscas, de esperanças. Gritos

fundamental provoca grandes distinções nas estratégias terapêuticas e atesta duas ideias diametralmente opostas do que é trabalho com seres humanos e suas formas de singularidade.

[38] Parte dessa pesquisa, envolvendo artigos referentes à temática do autismo, foi realizado por meio de consulta ao site Doctissimo, disponível em: http://www.doctissimo.fr/html/dossiers/autisme.htm . Acesso em: 10 de maio de 2010.

do fundo de uma alma tantas vezes ignorada, subestimada, esquecida.

Segundo Michael Klonovsky, os textos de Birger Sellin, escritos de maneira poética, são como "garrafas no mar, garrafas que vêm de um outro mundo. São mensagens, sinais, pedidos de socorro." (KLONOVSKY, 1995, 1998, p.9, tradução nossa).

Ao comentar a afirmação de um psicólogo (Sr. J.), de que as crianças ditas autistas teriam pouca compaixão pelos outros, ele escreve:

> É um absurdo pretender que eu não sinto nada
> estas afirmações incrivelmente estúpidas são extremamente frias
> uma sensação em mim é mais profunda do que na maioria das pessoas
> um suposto especialista deve saber disso
> eu quero dizer a um especialista deste tipo
> que somos seres humanos dotados dos mesmos sentimentos que as pessoas normais
> eu também quero que todos os especialistas o saibam, assim como o Sr. J.
> do qual Birger leu um livro
> eu também lhe escrevo uma carta
> […] para tentar contradizer estas falsas afirmações
> para resistir a livros nocivos como o dele[39]
> estou incrivelmente mortificado
> como uma pessoa a quem tudo é retirado.
> […]
> Eu quero escrever uma carta a um certo senhor J.
> Caro senhor J.
> Eu senti uma profunda tristeza
> quando, ao ler sem preconceito o seu livro,
> eu encontrei lá uma quantidade de preconceitos de uma pessoa que,
> outros como eu, escutamos toda a nossa vida
> junto a todos os preconceitos habituais, acrescenta aquele que parece o pior
> não teríamos compaixão
> nós vivemos esses sentimentos, mas não podemos mostrá-los. (SELLIN,1995, 1998, pp. 41 - 42, tradução nossa)[40]

Quanto a mim, posso dizer que cada pessoa que encontrei em meu percurso me ensinou a ver o que os meus olhos não viam, mostrou-me uma nova beleza através das fissuras, ensinou-me a trilhar outros espaços, a criar outros territórios, a traçar outros caminhos. É o que proponho agora compartilhar.

[39] Como é o caso de outras pessoas ditas autistas, Birger Sellin fala aqui de si próprio, usando a terceira pessoa.
[40] Birger escreveu seus dois livros como uma espécie de diário, onde inseriu, praticamente dia por dia, cartas, pequenos textos e poemas. A tradução (feita por mim mesma) respeita as pontuações e letras inicias do autor.

2.1.1 Magalie

Magalie tem hoje 17 anos. Dançou comigo dos 10 aos 17. Não fala, mas emite outros sons quase sem parar. Nesses momentos, fecha sua orelha direita, como um músico que tenta cantar no tom certo. Uma espécie de canto ritualista, composto de duas sílabas, que inundam literalmente o espaço.

Magalie gira em torno de si mesma, como se - para lembrar Temple Grandin (1986) - fizesse o céu e a terra girarem com ela. Se formos aplicar ao seu caso a teoria do mesmo autor, poderíamos concluir que esse comportamento de autoestimulação lhe dava uma sensação de poder, como se ela pudesse controlar as coisas.

Magalie, quase sempre, coloca-se à frente do aquecedor. Cola-se contra ele e fica.

Quando se contraria, ela se morde, ou então nos morde ou nos dá um tapa.

Magalie também pode ficar horas num certo lugar do espaço se não for solicitada.

2.1.2 Rodrigue

Rodrigue é um jovem dito autista que hoje terá uns 23 anos de idade. Dançamos juntos, durante dois anos, no Centre Hospitalier Guillaume Régnier. Rodrigue também não falava. Tinha um olhar que parecia perfurar o espaço.

Quando chegou pela primeira vez à oficina de dança, colocou-se num canto. Lembro-me de que se balançava vigorosamente, de frente para trás, e podia fazê-lo durante horas, dias. Mas parava secamente se percebia que eu tentava me aproximar. E o mesmo acontecia em relação aos outros profissionais que estavam ali. Era como se estivéssemos penetrando um espaço sem termos sido convidados. A sensação de intrusão era nítida.

Rodrigue não suportava sequer que o olhássemos, esquivando-se bruscamente de nosso olhar, virando-se de costas. Se necessário, colando-se contra a parede. A distância máxima que parecia suportar não passava de uns 3 metros.

2.1.3 Aïda

Como Magalie, Aïda tem hoje quase 19 anos e dançou comigo dos 12 aos 19. Também não fala. Emite sons, esporadicamente. Na maior parte do tempo, pode ficar horas deitada de bruços, com as pernas dobradas, na posição da "borboleta". Nesses momentos, talvez se

ponha a lamber o chão, ou mantenha seus polegares e dedos médios “fincados” nas têmporas e sobrancelhas, com os olhos virados para o interior do seu corpo.

Aïda também pode passar horas brincando com um objeto; gostava especialmente de cadarços, dos meus *cds*, de plumas ou objetos duros e coloridos. Parece então completamente envolvida, como se todo o universo estivesse centrado neles.

Raros são os momentos em que vi Aïda olhar para além desse pequeno mundo, poucas foram as vezes em que a vi se deslocar no espaço para entrar em relação com alguém ou sem o estímulo de um objeto. Se não for solicitada, pode facilmente chegar à oficina e permanecer numa mesma posição, por todo o tempo...

Rodrigue, Magalie e Aïda nos permitem refletir sobre o espaço individual, a kinesfera, o conceito de aïda[41] e o território sensível do ser. Reencontraremos esses jovens adiante, com mais detalhes, nos relatos de experiências compartilhadas.

[41] Note-se que existe aqui curiosa coincidência entre o nome da jovem e o conceito de aïda que veremos a seguir.

2.2 Kinesfera, territórios sensíveis do ser

Laban (2003) introduziu o conceito de kinesfera (ou cinesfera), que define como espaço pessoal, aquele que podemos tocar com as extremidades do nosso corpo, a esfera dentro da qual acontece o movimento[42]. De maneira figurativa, associamos a esfera a um espaço delimitado no interior do qual se manifesta uma determinada força, um agente físico.

> A cinesfera é a esfera ao redor do corpo, cuja periferia pode ser alcançada através dos membros facilmente estendidos sem que se dê um passo além do ponto de suporte, quando em uma perna, o que podemos chamar de "base de apoio" (algumas vezes chamado de lugar). Somos capazes de desenhar o limite de uma esfera imaginária com nossos pés tanto quanto com nossas mãos... Quando nos movemos para fora dos limites de nossa cinesfera original, criamos uma nova base de apoio... Nós, é claro, nunca deixamos nossa esfera de movimento, mas a carregamos conosco, como uma aura. (LABAN, apud FERNANDES, C., 2002, pp. 164-165).

A kinesfera engloba o espaço gestual do nosso ser e esse espaço é, de acordo com Louppe, o lugar onde se elabora "o ser do corpo" (LOUPPE, 1997, 2000, 2004. p.68, tradução nossa), onde o corpo encontra sua própria identidade. Entretanto, ela mesma questiona: "o corpo e seu espaço kinesférico podem ser limitados a uma esfera mensurável, nas paredes das quais as tensões iriam finalizar-se e morrer?" (LOUPPE, 1997, 2000, 2004.p.69, tradução nossa). E conclui que o espaço coreográfico nos ensina a dimensão ilimitada do corpo kinesférico, o seu caráter expansivo, que tanto pode se dilatar como retrair, a kinesfera como forma de "comunicação poética de um estado do corpo". (LOUPPE, 1997, 2000, 2004, p.69, tradução nossa).

Assim, não se trata de um espaço de dimensões e contornos iguais para todos os indivíduos. Ao longo da sua existência, cada um de nós cria e constrói a sua, está sempre em movimento. Para além do espaço em volta do corpo no qual e com o qual este se move, a kinesfera é o conjunto de gestos que nos conecta com o que nos cerca. E é o que também nos ensina a prática da dança.

Isto significa que, da mesma forma que cada um de nós tem toda a gama de gestos simbólicos que o expressam, cada qual também se liga a um espaço específico, do qual a carga imaginária - seja ela pensada ou não - é uma força de extrema dimensão (LOUPPE,

[42] A etimologia da palavra nos ajuda em sua compreensão. "Kinési", do grego "kinêsis", quer dizer "movimento"; "esfera", do grego "sphaira", é definida como uma superfície fechada, na qual todos os pontos são situados em uma distância igual a um determinado ponto (bola). Fonte: Tese de doutorado de Myriam TREMBLAY – Disponível em: http://www.archipel.uqam.ca/1346/1/M10134.pdf . Acesso em: 14 de novembro de 2013.

2004. p.186, tradução nossa).

O conceito de kinesfera, conforme nos explica Ciane Fernandes, "pode ser incluído e interage com diversas subdivisões conceituais de espaço feitas por Laban, por seus discípulos e outros estudiosos" (FERNANDES, 2002, p.165). São eles: o espaço interno (relativo ao volume do corpo); o espaço pessoal; o espaço interpessoal (que trata das distâncias e orientações variáveis entre as pessoas); o espaço geral (que define o meio ou a área na qual a ação ocorre ou se inclui); o espaço de ação (que é a área especifica onde a ação acontece) e, enfim, a kinesfera psicológica.

O conceito de kinesfera psicológica, apresentado por Ed Groff[43] em 1989, trata da dilatação ou retração do espaço kinesférico segundo o estado emocional vivido por um indivíduo. Ele explica:

> O senso do espaço psicológico pela pessoa que se move pode crescer ou encolher além das limitações do espaço alcançável. O fenômeno da projeção, a consciência de seu senso de território estendível além do espaço alcançável, e de questões de "cinesfera dividida" e "cinesfera sobreposta", todos estes aspectos se referem a este atributo (psicológico) da cinesfera. O senso de reivindicação do espaço pessoal, o sentimento que está afetando ou sendo afetado por uma atividade além do espaço pessoal alcançável cria uma fronteira mais elástica para a definição da cinesfera pessoal. O fato de que nossos campos sensoriais se estendem bem além do nosso espaço alcançável nos traz para um relacionamento altamente dinâmico e interativo com o espaço geral e com todas as pessoas e objetos em nossa zona de consciência. (GROFF, apud FERNANDES, C, 2002, pp.165-166)

Assumindo o aspecto de uma carga imaginária, e conectando-se com o mundo subjetivo da pessoa, a kinesfera pode ser entendida como um espaço vital – e assume diferentes dimensões, de acordo com elementos de ordem interna ou externa. Os fatores responsáveis por sua oscilação podem ser de âmbitos diversos - cultural, emocional, psicológico etc.

A kinesfera é como uma segunda pele que nos protege, um espaço íntimo em movimento, que se forja na relação que o indivíduo estabelece com o mundo em certo momento.

Invadir esse espaço pode ser uma agressão.

Sellin exprime sua indignação ao escutar comentários de profissionais sobre ele, em sua presença, como se ele nada escutasse, como se ali não estivesse, como se aquilo não lhe concernisse. Diante desses profissionais, que "foram escolhidos para se ocupar de solitários, como eles próprios dizem", e que por isso "trabalham cegamente", ele diz se proteger

[43] Laban Intensive Certification Program, University of Washington, Seattle, 1989.

“resolutamente”. (SELLIN, 1995, 1998, p.04).

Pelo que pude perceber, ao invés de uma suposta insensibilidade ao que lhe é exterior, a pessoa dita autista revela uma sensibilidade extrema a essa dinâmica de circularidade entre si e o que a cerca. Desse modo, o seu “retiro” ao “universo bolha” pode ter uma função para ela. Por vezes, pode ser um movimento de reação ao que lhe é dolorosamente sensível.

Se partimos dessa hipótese, abre-se diante de nós uma questão ética fundamental: até que ponto devemos abandonar a pessoa dita autista nesse seu mundo? Devemos interferir, invadir, penetrar esse seu espaço pessoal? Faço isso para o outro ou para mim?

Para responder em parte a essas questões éticas – de grande importância nesse trabalho - introduzo aqui alguns pensamentos de Fernand Deligny (1913-1996). Deligny criou uma vida comunitária e autárquica junto a outros adultos e crianças ditas autistas. Não impôs a linguagem verbal na relação com crianças, abrindo possibilidades para a comunicação por meio do toque, do som, do olfato e/ou sinais visuais. Trata o autismo sob um aspecto poético e ao mesmo tempo político.

Quanto ao desejo que podemos sentir de entrar em relação com a pessoa dita autista, o mesmo autor nos diz que a existência de “indivíduos” para os quais o “nós” não existe é algo problemático e indesejável, na medida em que o “nós” é a matriz da base comum a todos os homens, ou melhor, o que nos permite ser idênticos uns aos outros - no sentido de compormos, realmente, uma só identidade humana.

Mas seria possível afirmar que para o sujeito dito autista o “Nós” não existe?

De fato, podemos ver alguns sujeitos em situações nas quais parecem isolados do mundo. Mas isso nos permite afirmar que eles não fazem parte do mundo que “nós” compartilhamos? E até que ponto esta “distância” colocada pela diferença entra em ruptura com o “nós”? Uma maneira de ser singular, por mais diferente que seja, é um sinal da separação entre “eles” e “nós”? Essas oposições nos leva a repensar os nossos sistemas, nossas construções de valores, assim como as oportunidades de desconstrução e reconstrução de um olhar sobre o sujeito e o mundo.

Christine Delphy[44] (2008, pp. 18-19) diz que atrás do “Outro” existe o “Um”, que fala a “Nós”, ou seja, à sociedade dominante, à sociedade “normal”, à sociedade “legítima”. Esse “Um” convida-nos a “tolerar” os “Outros”, e nessa perspectiva esses “Outros” não seriam, por definição, pessoas ordinárias, simplesmente porque não seriam “Nós”. “Outros”, então, seriam aqueles que se encontram na situação de serem definidos como aceitáveis ou

[44] Autora e pesquisadora do CNRS: Centro Nacional de Pesquisas Cientificas Francês.

rejeitáveis.

Mas se esse "Outro" surge como "Outro" aos nossos olhos, pelo poder que tem o "Um" de distingui-lo, temos não somente a opção de catalogá-lo à parte, como também a capacidade - e porque não dizer a responsabilidade, como cidadãos fazedores-do-mundo - de ver nele próprio uma parte de mim. De ver em mim mesmo todos os outros que nem sequer conheço.

> Tudo o que percebo do mundo, percebo de mim. O mundo não passa do meu próprio corpo, afetado pelo mundo.
> O mundo, seja ele qual for, acaba sendo o nosso espelho.
> Graças ao mundo eu posso me encantar com um sorriso e perceber que eu sou aquele, que diante daquele sorriso, se encanta. (ALVES, 2015).

Obviamente, dada a beleza da obra Deligny, a natureza de seu engajamento com sujeitos ditos autistas, que ele não os considerava como rejeitáveis. Seu trabalho não era uma abordagem de tolerância, mas de criação, de questionamento, de um constante arar de territórios desconhecidos.

Mas, então, qual seria a natureza desse "nós" a que Deligny se refere?

No momento em que escrevo essas linhas, sinto-me incapaz de responder. No entanto, posso dizer o que a minha prática com esses sujeitos me ensinou: quando nos desvencilhamos de categorias que separam os "Uns" dos "Outros", quando nos posicionamos no espaço do "pré" – ou seja, do que precede as formas de "cristalização de sistemas representativos" (OURY 1989, p.58) - tornamos possível a criação de um espaço comum, um espaço do "nós", no qual cada singularidade tem o seu lugar, sua legitimidade de existência, sua importância vital.

Pensando nas oficinas com pessoas ditas autistas, o que propomos nesse espaço dançante é um convite. Um convite que tem por objetivo incitar, provocar um desejo, proporcionar a possibilidade de uma relação, mas principalmente uma pergunta que respeita sua resposta. Resposta não verbal, vinda da própria pessoa ou através do testemunho de profissionais com quem passam grande parte de seus dias. Ou resposta dos pais, presentes nas oficinas e delas participantes ativos.

Deligny deixa a entender em seus escritos que só o fato de instigar já é uma intrusão.

Howard Buten[45] diz que "face ao sujeito autista - àqueles que se mostram fechados em si mesmos, que são violentos, àqueles cujo olhar nos assusta – nos encontramos numa

[45] De origem americana, Howard Buten é *clown buffo*, escritor e psicólogo clínico. Na França, onde vive há quase dez anos, escreveu vários livros, especializando-se no campo do autismo.

situação de reticência. Temos medo de ofender, de invadir, de provocar uma 'colisão', de não respeitar a sua escolha de solidão". (BUTEN, 2003, p.45, tradução nossa).

Gostaria porém de ponderar que essa possível intrusão talvez não seja tão substancialmente diferente da que qualquer um de nós sofre, no dia a dia, quando alguém nos procura ou nos aborda; e já no instante seguinte (ou quem sabe no mesmo instante) pode assumir a natureza de um convite. Não se confunde, eu acredito, com a intrusão que se impõe à vontade do outro, que não respeita, como diz Buten, a sua escolha de solidão. Negar à pessoa dita autista a possibilidade – que qualquer um de nós tem – de receber um convite é confiná-la à sua condição de autista, é negar a sua dimensão humana.

A reflexão de Buten abre para nós um outro aspecto dessa questão: não se trata aqui simplesmente de uma kinesfera, mas do encontro de esferas pessoais, que John Martin (1933) chama de "campos de ação", na medida em que o corpo é uma "geografia de relações" (DALCROZE, 1981, tradução nossa).

Essa noção geografia de relações foi o que se revelou de mais importante no trabalho que Irgmard Bartenieff[46] realizou no William Parker Hospital, quando cuidava de uma criança com deficiência. Ao invés de dedicar seu trabalho à parte mutilada do corpo, Bartenieff tentava, como ressalta Louppe, restituir o projeto espacial *(spatial intent)* do sujeito. Ela observa, nesse "campo de ação", a importância do plano relacional que o corpo estabelece com seu meio, como ele se constrói através desse campo, e como é fundamental sua constante re-exploração. (BARTENIEFF; LEWIS, 2002, p. 108, tradução nossa).

A transferência do peso que provoca o movimento provém da invocação do espaço, do seu apelo, "onde o corpo é construído no movimento que ele elabora." (LOUPPE, 1997, 2000, 2004, p.177, tradução nossa).

Desta forma, o movimento do sujeito provém da sua relação com o mundo – e nele existe um fator essencial da alteridade:

> É através dessa geografia que a nossa relação com o mundo se ramifica, tanto no plano afetivo como no nível poético. Daí a necessidade de reexplorar constantemente, manter ou até mesmo abrir esses caminhos relacionais. Às vezes, repará-los, quando as feridas do relacionamento espacial são muito profundas. (LOUPPE, 1997, 2000, 2004, p.178, tradução nossa).

Se o corpo se constrói na sua relação com o mundo, devo assim, nesse espaço de encontro – e antes mesmo de pretender me convidar ao espaço pessoal do outro - ter consciência da minha própria kinesfera, do que eu coloco como bolha de proteção de mim

[46] Dançarina, notatora de movimento pelo sistema Laban, terapeuta, estudante de Laban, exilada nos Estados Unidos na década de 30.

mesma, das minhas partes mutiladas ou em construção. Ora, a experiência tem me revelado que a pessoa dita autista sente nitidamente nossa disponibilidade, ou indisponibilidade, nossos medos, nossos desejos. E esses sentimentos colorem nossa kinesfera, dão-lhe uma textura. Mais uma razão que justifica o trabalho individual, da prática e da reflexão, seja para o artista ou o profissional da instituição.

Nessa geografia de relações, o que percebo do outro, o que sinto do outro, constitui também o meu estado corporal. "O que eu vejo produz o que eu sinto, e reciprocamente meu estado corporal trabalha, sem que eu saiba, a interpretação do que eu vejo." (GODARD, 2002, p.239, tradução nossa).

Nesta dança *com* e não *para,* percebe-se a imensidade do campo sensível da pessoa dita autista. É uma dança *à flor da pele.*

Desta forma, além de cauteloso, o trabalho exige uma implicação corpórea do dançarino e uma consciência fina do seu próprio corpo. Só assim encontrará pistas sobre o que pode ou não fazer naquele momento; sobre o que é violência ou não.

> Esses ateliês me ensinaram tantas coisas...eles modificaram toda a minha concepção de encontro e revelaram a simplicidade, pela escuta dos micro gestos, das micro-atenções, micro-intenções de cada um, pelo respeito do invólucro físico e psicológico, aleatório, de cada um. Tantos parâmetros dos quais eu não tinha a medida da riqueza e que eu tento incorporar na minha vida de todos os dias (LE BRAS, 2015, tradução nossa).[47]

Assim, não se pode trapacear nesse encontro. Ao contrário, é preciso buscar uma *sinceridade* do corpo, o que implica também aceitar nossos limites, nossa fragilidade, nossa própria vulnerabilidade; enfim, a humanidade que temos[48]. Como diz Merleau-Ponty, "a espacialidade do meu corpo é uma espacialidade de situação". Merleau-Ponty (1999, p.116, tradução nossa),

A procura do outro passa também por nossa própria procura. Temos de desenvolver a

[47] Clemence Le Bras (2015). "Ces ateliers m'ont appris tant de choses... ils ont chamboulé toute ma conception de la rencontre et en ont révélé la simplicité, par l'écoute des micros gestes, micros attentions, micros intentions de chacun, par le respect de l'enveloppe physique et psychologique et aléatoires de chacun. Autant de paramètres dont je n'avais pas mesuré la richesse et que j'essaye d'intégrer dans ma vie de tous les jours.". Versão integral do questionário em anexo.

[48] Como diz a dançarina Cécile Barbedette, minha assistente e companheira de trabalho durante 8 anos, a propósito do que fazíamos: "Aprendi que para amar e criar com os outros, é preciso primeiramente amar a si mesmo, a fim de dar ao outro. Assim, aprendi a conhecer-me, a ver meus defeitos. Nestas oficinas não se pode enganar, pode-se apenas ser verdadeiro na relação com o outro, uma veracidade que muito me comoveu." Versão original: " j'ai appris que pour aimer et créer avec les autres, il faut d'abord s'aimer soi pour pouvoir donner, j'ai donc appris à me connaître, à voir mes failles car dans ces ateliers on ne peut pas tricher, on ne peut être que vrai ou on est pas dans la relation à l'autre. Cette véracité qui m'a tant ému quand je l'ai rencontré est devenue au fil des mois une difficulté. Dans le travail d'Anamaria on ne triche pas, on donne ce qu'on peut avec ce qu'on est au moment présent." - Citação tirada de um texto enviado a mim no ano de 2012. Versão integral em anexo.

capacidade de nos ouvir, nossa disponibilidade para o momento presente, nossa porosidade ao que nos envolve, para que possamos – em seguida – caminhar na direção de alguém. E uma das formas de trabalhar essas qualidades é partir da consciência do que Hubert chama de pré-movimento:

> O pré-movimento age sobre a organização gravitária, isto é, sobre a forma como o sujeito organiza sua postura para ficar de pé e responder à lei da gravidade nesta posição. Todo o sistema dos chamados músculos gravitários, cuja ação escapa em grande parte à consciência de vigília e à vontade, é responsável pela nossa postura; são eles que mantêm o nosso equilíbrio e nos permitem ficarmos em pé sem ter que pensar sobre isso. Acontece que esses músculos são também os que registram as nossas mudanças de estado afetivo e emocional. Assim, qualquer modificação em nossa postura irá afetar o nosso estado emocional, e, inversamente, qualquer alteração afetiva vai mudar, até mesmo imperceptivelmente, a nossa postura. (GODARD, 2002, p.236, tradução nossa)

Este pré-movimento tem uma relação direta com os limites que colocamos entre nosso corpo e o corpo de um outro, induzindo uma postura receptiva ou não, como nos explica Benoît Lesage: "O limite, seja ele de uma membrana celular, da pele ou das fronteiras de um grupo, não é um escudo [...], nem tampouco uma peneira. É um lugar de troca e de filtro, que opera uma retenção." (LESAGE, 2003, p.09, tradução nossa).

O fator que deve delimitar nosso movimento em direção a uma pessoa é a reação que ela tem, de recusa ou aceitação, de incômodo ou prazer – com todas as pequenas nuances que aquelas palavras comportam. Reação que não se expressa com palavras, mas pela tonicidade do corpo, pela tensão ou relaxamento dos músculos, pela conexão ou fuga do olhar, pelo compartilhar ou pela recusa direta da dança, pela transposição de sua kinesfera a outro ponto do espaço, pelo que se percebe como sua dilatação ou redução. Ou ainda – no limite – pelo que chamam de *crise*, quando a pessoa se mutila ou agride uma outra.

As respostas corpóreas do sujeito são percebidas pelo nosso corpo. Como explica Ponty,

> Engajo-me com meu corpo entre as coisas, elas coexistem comigo enquanto sujeito encarnado, e essa vida nas coisas não tem nada de comum com a construção dos objetos científicos. Da mesma maneira, não compreendo os gestos do outro por um ato de interpretação intelectual, a comunicação entre as consciências não está fundada no sentido comum de suas experiências, mesmo porque ela o funda: é preciso reconhecer como irredutível o movimento pelo qual me empresto ao espetáculo, me junto a ele em um tipo de reconhecimento cego que precede a definição e a elaboração intelectual do sentido. É por meu corpo que compreendo o outro, assim como é por meu corpo que percebo "coisas". (PONTY, 1994, 1998, pp. 252-253, tradução nossa),

Riscos existem, eu sei, como em qualquer tipo de relação humana. Mas trata-se aqui

de arriscar com *especial cuidado*, com *atenção e respeito.* E esse risco se justifica, eu creio, pelas possibilidades que se abrem e que de outro modo virtualmente se fechariam.

Chantal Sergent ressalta que para além da disponibilidade e da escuta, é fundamental trabalhar a autenticidade, não podemos economizar nossa implicação nesse trabalho, e isso implica sempre um risco e, portanto, também uma forma de coragem[49].

Como diz Paulo Freire, "decidir é romper e, para isso, é preciso correr o risco [...] não se tem liberdade sem risco." (FREIRE, 1996, 2002, p.56). Trata-se um risco que envolve o horizonte que a pessoa me oferta, um risco que abarca experiência e aventura.

Assim, não se trata de um risco pelo simples desejo de arriscar, nem um risco imprudente que coloca *a pessoa* em risco. Na verdade, os gestos se desabrocham por meio de minúsculas ações, que vão tateando, experimentando, às vezes também se calando, e que só crescem de intensidade se (ou à medida que) o próprio o risco vai claramente se reduzindo.

Todos esses cuidados, por menores que sejam, assumem uma dimensão *fundamental*. Por menor que o risco às vezes pareça, a simples situação de grande vulnerabilidade da pessoa dita autista exige – até por uma questão ética – uma escuta atenta, respeitosa e silenciosa. E um agir com extrema delicadeza. Hubert Godard (1998) chama essa escuta de anacruz do movimento[50].

Em meu caminhar, vejo esses riscos não como barreiras, mas como riachos. Por momentos eles me fazem andar no sentido das águas, outras vezes me levam a construir pontes, e outras, ainda, a nadar contra a corrente – contrariando o que os meus impulsos de dançarina gostariam de fazer. Riachos por onde os meus pés tateiam as pedras, *acariciando-as*. Dentro dos meus limites, que são muitos, tento ousar com delicadeza e responsabilidade – e não há qualquer mérito especial nisso, pois simplesmente *não poderia ser de outro modo.* Principalmente no caso de pessoas como essas, que podem ser manipuladas ou mesmo obrigadas explicitamente a fazer ou a deixar de fazer isso ou aquilo, engolidas que são, às vezes, pelas imposições de quem se percebe mais forte.

Como nota Howard Buten (2003, p.185, tradução nossa), as pessoas ditas autistas têm a experiência das emoções, mas, em contraste com a maioria de nós, "homens-projetos",

[49] "Ils (les professionnels) vont contacter leur propre multiplicité, en fonction des contextes, et redonner de la vie à chaque instant, ce qui va leur permettre d'être moins [...] dans un moule global et d'être beaucoup plus fin dans leur écoute et dans disponibilité. Donc y il a cela, et puis une chose très très importante, en plus de tous ces outils de relation, enfin toutes ces qualités qui sont demandées dans la relation d'aide, c'est fondamentalement travailler une authenticité, qui ne peut pas faire l'économie d'une implication et d'un risque et donc... d'un courage, quoi ! D'un courage qui est aussi un courage d'être en relation avec l'autre dans son travail." Citação tirada de uma entrevista que me foi concedida no ano de 2014. Versão integral em anexo.

[50]Nome que se dá à nota ou sequência de notas que precedem o primeiro tempo forte do primeiro compasso de uma música.

"homens-que-somos"[51], raramente escondem seus estados emotivos. Essas emoções nos são reveladas de variadas maneiras, muitas vezes diferentes também das nossas. As questões da boa distância a respeitar, do tempo necessário a cada um, dos sinais singulares que cada indivíduo nos dá, são elementos essenciais a essa prática.

Existiriam maneiras de *sermos convidados* a um tal espaço "bolha"? Como desenhar esses convites? Quais seriam suas texturas, suas formas, seus limites?

Poderíamos aqui estipular uma medida de barômetro, capaz de ser aplicada a toda pessoa dita autista? O modo de entrar em relação com Rodrigue é a mesmo que com Aïda ou com Magalie? O que é verdade para um seria também para o outro?

Eu diria que, nesse campo, não é somente difícil, mas impossível estipular regras precisas e inflexíveis. O que seria "certo" para um deixa de ser assim para o outro. E mesmo a solução que aparece como a melhor, em certo momento, pode se tornar um equívoco instantes depois.

Naturalmente, como tenho lembrado, existem algumas verdades de fundo – e absolutas – que devemos seguir. Uma delas, como eu notava, é o respeito. Um respeito profundo, que vai bem além de códigos convencionais e que passa, em primeiro lugar, pelo respeito de si mesmo.

A esse propósito, Saerom SUL, uma estagiária dançarina com quem trabalhei, relata:

> Antes de fazer esse trabalho, sempre me senti respeitosa e atenta. Ao encontrar as crianças do I.M.E., percebi que na verdade eu não era realmente respeitosa em relação à essas crianças. Respeitar uma pessoa é, aos meus olhos, uma interação. Não funciona numa só direção. […] Se não for possível escutar a si mesmo, você nunca poderá escutar os outros. (SAEROM, 2015, tradução nossa) [52].

O que eu questiono aqui são as múltiplas formas de nos relacionarmos, de nos encontramos. Estas, sim, têm de ser necessariamente flexíveis, inconstantes, intuitivas, pois são tributarias do nosso próprio movimento interno, assim como do movimento do outro.

Coloco a experiência daqueles três jovens em paralelo exatamente porque elas são diferentes, e essas diferenças servem de pequenos exemplos, mostrando o quanto devemos ser móveis, relativizando afirmações que de outro modo pareceriam definitivas. E o mesmo acontecerá ao longo da tese, quando me apoiarei em situações vividas com certos indivíduos.

Naturalmente, se em vez de um grupo limitado de pessoas estudássemos milhares

[51] Termos utilizados por Fernand Deligny, para distinguir a pessoa dita autista das outras pessoas.

[52] "Avant que je rencontre Anamaria et son travail, j'étais une personne très respectueuse et attentive. Mais en rencontrant beaucoup d'enfants d'Ime avec Ana, j'ai assumé que je n'étais pas réellement respectueuse pour ces enfants. Respecter une personne est, à mon avis, une action interactive. Ça ne fonctionne pas en une seule direction.". Citação tirada de um questionário enviado por mim no ano de 2015. Versão integral em anexo.

delas, as conclusões seriam mais ricas e as relativizações mais evidentes. Entretanto, mesmo em se tratando de um universo reduzido, acredito que os espaços produzidos pelas crianças e jovens que iremos encontrar nos permitirão desenvolver linhas importantes de reflexões.

3 - AUTISMO E TERRITÓRIO "BOLHA"

Eu me afogo na minha solidão
É como ser enterrado vivo
A solidão de um autista
é como um punhado de terra que cresce na alma.
(SELLIN, 2014)[53]



[53] Birger Sellin, Extrato do filme wie ein wuchernder erdklumpen auf der seele, *Como um punhado de terra que cresce na alma.* Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uqmbi-43Klo. Acesso em: 05 de maio de 2014. Tradução de Chrystel PETIGAS.

Como já vimos, o isolamento é tido como uma das características mais importantes da pessoa dita autista. Supõe-se que ela crie, com o seu corpo e em torno de si, um tipo de "bolha" que, *a priori,* produz uma ruptura, inviabilizando sua relação com o mundo exterior.

A constante solidão parece ser o critério de distinção mais flagrante da pessoa dita autista. "O ar de estar sozinho quando você não está [...] de não responder a ruídos inesperados, gritos e - o que é mais impressionante e representativo - não se virar quando se é chamado." (BUTEN, 2003, p.110, tradução nossa).

A se entender assim, a pessoa dita autista viveria um mundo próprio nessa "bolha" pessoal, que assumiria uma constituição fechada, como uma *gestalt*[54] selada. Estaria isolada de tudo, completamente desconectada do espaço externo.

No entanto, a experiência da dança com os autistas talvez nos permita, como já dizia, relativizar um pouco essas ideias.

Primeiro, porque as próprias bolhas não são idênticas. Se as olharmos de longe, talvez possam passar essa ideia, mas se nos aproximarmos, cada "bolha" parece ter uma dinâmica, uma textura e uma poética próprias, mesmo que alguns aspectos possam se assemelhar.

Depois, porque as "bolhas" parecem porosas.

A propósito desse último aspecto, talvez seja útil recorrermos a Kimura Bin (1992), psiquiatra japonês, que introduz o conceito do "aida". Para compreender sua originalidade, vejamos um pouco da etimologia da palavra, segundo o mesmo autor.

Kimura Bin nos diz que, para expressar a ideia de "eu mesmo" - *mizukara* -, os japoneses usam a mesma caligrafia de "si mesmo" – *onozukara*. (MORINAKA, 2014, tradução nossa)

Mas para diferençar esses dois conceitos (*mizukara e onozukara)*, empregam palavras compostas: *Ji-ko* para "eu" e *Ji-nen* para de "si mesmo". Esta última palavra, pronunciada de forma diferente, também é usada para traduzir o conceito europeu de "natureza". (MORINAKA, 2014, tradução nossa).

Segundo Kimura Bin, essa proximidade linguística demonstra uma concepção radicalmente diferente do "eu" ocidental:

[54] Gestalt, em alemão, quer dizer "forma", e é nesse sentido que a utilizo. O termo também é empregado para definir uma forma de terapia: a Gestalt Terapia. Essa teoria foi fundada a partir da publicação do livro Gestalt-Terapia, de F. Perls, R. Hefferline e P. Goodman. Ela traz uma abordagem fincada em valores estéticos, assim como em ideias psicológicas. A psicologia da Gestalt dedica uma enorme atenção ao estudo dos problemas da forma. Como explica Miller, "Nos estudos sobre percepção, a psicologia da gestalt demonstrou que os indivíduos tendem a realizar a experiência em todos significados caracterizados pela forma, estrutura e unidade" (MILLER, 1980, p.87).

> Desta forma, para o modo de pensar japonês, o conceito de "si" abraça quase a mesma gama de significados que o conceito de natureza, e, ao contrário do conceito do "si" das línguas europeias (self), não comporta a conotação de uma identidade de si-mesmo. Neste sentido, o "si" só pode ser um "eu autêntico" em virtude de sua própria participação no movimento espontâneo global original da natureza. O "si" é, por assim dizer, "da natureza interiorizada" e natureza é, de alguma forma um "eu exteriorizado. (BIN, 1992, p. 39, tradução nossa).

Kimura Bin nos explica que os japoneses não consideram o indivíduo isoladamente,

> [...] instaurando somente depois uma relação com os outros. Em vez disso, consideram que o "aida" interpessoal é o que nasce em primeiro lugar para depois se atualizar sob forma de si-mesmo e dos outros.[...]. O si-mesmo, como tal, compreende "aida" como um desses momentos consecutivos. (BIN, 1992, p. 37, tradução nossa).

Desta forma, o espaço dentro do qual o indivíduo se encontra consigo mesmo, com o outro e com o mundo formam um fluxo vital. E esse fluxo é o que chamam de "aida".

Mas na verdade haveria três "aida". Um primeiro existe na relação do indivíduo com o que ele chama de "fundo da vida". O segundo vem da relação do indivíduo com outro (quando esse último é o que ele chama de "*absolutamente* outro", como adiante veremos). O terceiro se traduz pela formação do meu eu através essas relações.

O "aida" interpessoal é assim a primeira relação que o indivíduo tem com o "fundo da vida". Diz ele: "Há algo sobre a terra que chamamos de 'fundo de vida'. Vivemos apenas através da manutenção de uma relação com este pano de fundo no nosso sentir e agir." (BIN, 1992. p.23, tradução nossa).

De maneira semelhante, Paulo Freire, nos fala de presença no mundo:

> [...] mais do que um ser no mundo, o ser humano se tornou uma presença no mundo, com o mundo e com os outros. Presença que, reconhecendo a outra presença como um "não-eu", se reconhece como "si própria". Presença que se pensa a si mesma, que se sabe presença, que intervém, que transforma, que fala do que faz mas também do que sonha, que constata, compara, avalia, valora, que decide, que rompe. E é no domínio da decisão, da avaliação, da liberdade, da ruptura, da opção, que se instaura a necessidade da ética e se impõe a responsabilidade. A ética se torna inevitável e sua transgressão possível é um desvalor, jamais uma virtude. (FREIRE, 1996, 2002, p.8)

Elaboram-se assim espaços relacionais distintos, onde o "eu" se constitui numa troca com o meio ambiente, com o outro ou com si mesmo. Estes espaços de relações bipolares definem diferentes "aidas", que determinam diferentes maneiras de estar, de criar, de se relacionar, de *ser no mundo.*

Para Kimura Bin (1992), a pessoa esquizofrênica, apresentando problemas de relação

com o mundo exterior e com o outro, sofre da patologia do “aida”. “Patologia da relação, patologia do “aida”, a esquizofrenia deve antes de tudo ser entendida como tal devido à falta do exercício do “absolutamente outro”, que é o lugar da constituição do eu”. (BIN, 1992, p.130, tradução nossa).

Segundo Nishida, um indivíduo é para mim “absolutamente outro”, quando é independente do meu 'eu' e “fora dele”. (NISHIDA *apud* BIN, 1992, p.105, tradução nossa). E esta seria uma condição para que eu possa construir uma relação com ele e ao mesmo tempo me constituir. Entretanto, em um certo sentido, esse “absolutamente outro” não está separado de mim. Ele é o fundamento do meu “eu”, exatamente porque me construo através dele, assim como ele se constitui através do meu “eu”.

Como a pessoa dita autista apresenta dificuldades ou particularidades (dependendo do ângulo por onde olhamos) da relação com o outro e com o espaço externo, poderíamos dizer, na concepção de Kimura, que ela também sofre dessa patologia. Na verdade, podemos até mesmo pensar que ela não possui nenhum “aida”, posto que, para alguns, como vimos, viveria naquela “bolha” que a separa completamente do mundo.

Daniel Tammet exprime esses momentos de introspecção profunda, em que os mundos interno e externo parecem não se comunicar entre si: “não era estranho para mim de sentir momentos de desconexão total, períodos de absorção em mim-mesmo – nos quais eu estudava de perto as linhas das palmas das minhas mãos [...].” (TAMMET, 2007, p.45, tradução nossa).

Ora, se bolhas existem, acredito que cada uma delas, como eu dizia, tenha uma textura e uma cor diferentes. Bolhas não parecem fortalezas vazias. Cada introspecção abre portas a espaços diferentes. As linhas das palmas das mãos, uma corrente que gira, o movimento que se faz com um cadarço, os olhos voltados para dentro, um som constante... cada pequeno detalhe oferece uma viagem à pessoa dita autista e uma paisagem singular a quem tenta entrar em relação com ela, penetrando em sua “bolha”, compartilhando seu espaço intimo.

Sempre com a necessária humildade, proponho colocar aqui a ideia de texturas diferentes de introspecção. Uma perspectiva sujeita, evidentemente, a controvérsias, pois tenho a absoluta consciência de caminhar em solos teóricos ainda frágeis para mim. Se ouso essa aventura é porque, de um lado, os anos de prática me mostraram a possibilidade de empreender outros caminhos, e também porque ela me permite, nesse estado da pesquisa em que me encontro, investir em novos campos de reflexão.

Em Alemão, a palavra *gestaltung* designa a ação de construir. É utilizada quando o importante “não é o trabalho terminado, ou objeto, no sentido usual do termo, uma coisa que

mostramos; mas o processo de elaboração". São situações em que não se busca um "caminho que leva a...", mas um "caminho que é traçado por si mesmo, [...] um mundo de construção permanente, a construção do pré [...]." (OURY, 1989, pp.32 - 39, tradução nossa). Apostando no corolário entre a expressão da loucura e manifestações de criações artísticas, Prinzhorn invoca o termo *gestaltung* para desenvolver sua concepção de pulsão orgânica de criação. [55]

Podemos dizer que a *gestaltung* é um processo que não tem como objetivo primeiro fazer uma obra, mas que – em sua dinâmica - é em si mesmo uma obra, um caminho que se faz ao caminhar. De certo modo, é o que nos falam os versos de Antonio Machado:

> *Caminante, son tus huellas*
> *el camino y nada más;*
> *Caminante, no hay camino,*
> *se hace camino al andar.*
> *Al andar se hace el camino,*
> *y al volver la vista atrás*
> *se ve la senda que nunca*
> *se ha de volver a pisar.*
> *Caminante no hay camino*
> *sino estelas en la mar.* (MACHADO, 2015).

Minha prática me faz pensar que, ao invés de uma *gestalt* fechada, a pessoa dita autista, assim como nós, vive uma constante *gestaltung*[56], uma dinâmica de construção, de produção, de relação.

Se os jovens com quem trabalhei se encontram em "bolhas", essas "bolhas", repito, são modos particulares de se relacionarem com o mundo, modos diferentes de caminhar. A "bolha" pode ser vista tanto como uma forma de kinesfera como uma forma de criação de um mundo interior, secreto. Um "aida" intrapessoal que se constrói a partir da relação de cada um com o mundo exterior.

Na verdade, todos nós vivemos "momentos bolhas". Se me evado do mundo lá fora, ajo assim por escolha, necessidade, proteção, reação ou impulso. E as bordas da minha kinesfera, assim como as bordas da kinesfera da pessoa dita autista, não são imutáveis, nem

[55] Psiquiatra e historiador de arte, Hans Prinzhorn usou aquele termo em seu livro "Expressões da Loucura", publicado em 1922 – uma obra que recolhe 5 mil desenhos, esculturas, livros, cadernos, colagens e bordados criados por mais de 450 pacientes do hospital psiquiátrico de Heidelberg. Ele questiona assim o olhar da sociedade e também dos artistas sobre a "arte dos loucos" no século XX, influenciando pessoas como Paul Klee e Max Ernst (e através dele os surrealistas), como também Jean Dubuffet, na constituição da sua coleção de arte bruta em 1945. Prinzhorn define a *Gestaltung* como uma pulsão orgânica de criação que ele divide em cinco partes: a pulsão do jogo ou de uma atividade sem uma finalidade; a pulsão dos ornamentos; a pulsão do ritmo, da regra, da tendência a ordenar; a pulsão de imitação e, por fim, a necessidade de símbolos. Para Prinzhorn, as três primeiras pulsões são tendências psicóticas primárias.

[56] O verbo alemão Gestalten significa "entrar em forma" ou "dar uma estrutura significativa." Os substantivos Gestalt e Gestaltung resultam desse verbo. O primeiro pode ser traduzido como "forma" ou "figura", o segundo pelo movimento dinâmico de "construir uma forma" ou "de formação de forma(s)" (KUHNI, 2014).

iguais às de outra. “Permanentemente, esses dois espaços, o espaço íntimo e o exterior, vêm - se ousamos dizer - se encorajar (mutualmente) em seus desenvolvimentos.” (BACHELARD, 2004, p.183, tradução nossa).

O cientista Josef Schovanec (2012), que é uma pessoa dita autista, relata-nos que uma das definições mais antigas e recorrentes do autismo é a da prisão interior ou (como já vimos) de uma fortaleza vazia. Schovanec nos diz que, ao olharmos de perto os requisitos que costumam ser exigidos dos homens “normais” e “livres”, vemos que, na realidade, eles são prisioneiros de códigos e verdades, e nesse sentido a pessoa dita autista se revela mais flexível do que eles. Quanto a esse mundo interior, Schovanec fala de um jardim secreto, pessoal: “Certo, existe um mundo interior que eu não divido, e principalmente com uma pessoa que me é violenta. [...]. Cada ser humano tem seu universo, seu mundo interior, e se não o tivesse, seria extremamente triste.” (SCHOVANEC, 2012, p.96, tradução nossa).

Para Merleau-Ponty (1941, 1999), as ligações vitais entre o eu e os outros, a alma e o corpo, o corpo e o mundo, o homem e o ser são forjadas na “carne do mundo”.

Todos os nossos laços relacionais são uma união carnal com essa “carne”. Este é o horizonte de toda a ligação vital do ser com as coisas, com os outros, consigo mesmo.

Estamos/somos um espaço. O espaço pessoal se constrói, se constitui, se transforma na sua relação intrínseca com o espaço global.

Como nos explica ainda Merleau- Ponty (1945/1999), a espacialidade e a temporalidade do corpo encontram seu sentido na “coexistência” com o mundo. O corpo “coexiste” e se liga através do espaço e do tempo com outros corpos e coisas no mesmo mundo.

Toda pessoa é um “corpo próprio”, que se constitui através de uma circularidade permanente com a “carne do mundo”. O mundo é então o lugar onde se entrelaçam corporalidade e alteridade. Se toda pessoa participa desse entrelaçamento, as formas de envolvimento, de percepção, de estar, de “ser ao mundo” são próprias das experiências singulares de cada uma.

Pensando na pessoa dita autista, podemos levantar a hipótese de que sua maneira de “ser ao mundo” é, da mesma forma, traçada na “carne do mundo” com uma mesma dinâmica de circularidade – mas com maneiras específicas de coexistência com/no mundo.

Se não consideramos sua existência na “carne do mundo”, na primeira forma do “aida” interpessoal, é como se desconsiderássemos sua própria existência, como se a colocássemos numa esfera à parte, em um universo paralelo, distinto, outro. Ora, queiramos ou não, a pessoa

dita autista faz parte do nosso mundo. Talvez sua diferença nos faça pensá-la fazendo parte de outra constelação, mas é bonito ver outros lados do céu. Ao ir ao encontro dessas pessoas, ao descobrir a beleza dessas constelações, não a reduzo, aos meus olhos, a um mundo supostamente à parte, ao qual não pertenceria. E, nesse movimento, colaboro, de certa maneira, para que ela também se sinta parte desse mundo que também é o dela.

Com a pessoa dita autista – assim como acontece com todos nós - o espaço exterior e a kinesfera de cada um interagem em permanência, de forma mais ou menos importante, de acordo com os níveis de tensões existentes em cada qual. Não se trata, naturalmente, de uma proposição científica a respeito do autismo. Mas pelo menos é o que a minha experiência tem me sugerido, ou me ensinado, em todos esses anos. E essa conclusão – ou esse *ensaio de conclusão* – que a dança parece revelar acaba entrando em sintonia com aquelas teorizações.

Mais uma vez, tudo depende do que viermos a entender como diferença, como "normal" ou "anormal". Posso ver a pessoa dita autista como um "anormal" a quem falta algo, posso olhá-la sob o aspecto das incapacidades, de um déficit, ou então olhar essas formas de ser como autênticas, singulares, de estar/ser no/com o mundo. E acredito com firmeza que a maneira de se dançar com uma pessoa *extraordinária* varia em função da posição com que me coloco em relação a essa diferença. Entrelaçamentos da ética e da estética que proporcionam linguagens diferentes.

3.1 Magalie

> *O céu estrelado é diferente do céu com nuvens. O dia é diferente da noite. A falésia é diferente da duna. O rio é diferente do oceano. O por do sol é diferente do sol nascente. A rosa é diferente do cravo. E porque todos são belos?Porque será que apreciamos todos? E porque será que todos completam uma harmonia maravilhosa?Porque são diferentes e na diferença há harmonia, beleza e amor.* (GONTIJO, 2012, p.17)

Magalie não suporta invasões em seu espaço íntimo. Isso se vê através do mal-estar que ela manifesta.

Não se pode simplesmente chegar e tocar Magalie. Definitivamente, não.

Ela pede tempo, precisa de tempo. Algumas vezes nem mesmo o tempo será condição suficiente para que ela aceite, acolha, receba outro corpo em seu espaço individual. Às vezes isso lhe é impossível, outras vezes, inadmissível – pois ela simplesmente *não quer.*

Uma primeira coisa que se deve então trabalhar é a aceitação do não. Vê-lo não como um fracasso meu ou ainda menos dela, mas como uma espécie de presente. Ela não quer, ela me faz entender esse não, ela se respeita e me oferece a oportunidade de entender e receber essa recusa – o que significa que dialogamos e (desse modo) nos aproximamos. Mas isso não é nada fácil, pois entra em cena o nosso eu, ou o nosso narcisismo. Veronique Ballu (2015), educadora especializada, que trabalha no I.M.E. Le Triskell, em um questionário que enviei, ressalta a importância para ela de ser modesta nas suas expectativas e aceitar que o jovem não vá aonde nós gostaríamos de levá-lo[57].

> Obtém-se a comunicação ou a compreensão dos gestos pela reciprocidade entre minhas intenções e os gestos do outro, entre meus gestos e intenções legíveis na conduta do outro. Tudo se passa como se a intenção do outro habitasse meu corpo ou como se minhas intenções habitassem o seu. (MAUSS, 1994, 1998, p.251, tradução nossa).

São nesses momentos que percebemos a intensidade de nossas esperas, nossas expectativas, nossas projeções – como nuvens densas que podem preencher todo um céu. Ora, é evidente que nossos desejos são motores de nossas ações. Mas devemos manter uma vigilância constante entre a distância que existe entre um desejo que se faz "vontade cega" e um desejo poroso, capaz de calar os impulsos do eu, para se deixar penetrar pelo desejo do outro.

[57]"Ces ateliês m'ont permis à être modeste dans nos attentes et accepter que l'autre, le jeune n'aille pas où on aurait aimer l'emmener." Versão integral em anexo.

Primeiro o silêncio.
Depois o grande silêncio.
Só então o vazio. A profundidade do vazio.
A densidade e a leveza interior.
Estou em todas as partes e em lugar nenhum.
A eternidade atravessa o corpo.
Sinto o som do silêncio.
Estou em mim aqui e agora é tudo que sou.
(GOUVÊA, 2012, p.23)

Esse silêncio do corpo, esse retorno dentro de casa, é o que nos permite agir com mais justeza. Não digo que passos falsos deixem de existir, mas essa suspensão trazida pelo som do silêncio (como diz Raquel Gouvêa), essa dialética do não agir para poder então agir é - como a consciência do pré-movimento- um elemento fundamental da disponibilidade.

Dominique Dupuy ressalta que esse silêncio permite o "aguçar da nossa escuta para distinguir as coisas imperceptíveis, invisíveis, inaudíveis." (DUPUY, 1993, p. 28, tradução nossa).

Para Frédéric Pouillaude, é "renunciando a qualquer tipo de projeto individual e voluntário, é abandonando-se na situação que nos tornamos capazes de tomar as decisões certas, aquelas que respondem efetivamente às necessidades do momento, e a nada mais." (POUILLAUDE, 2006, p.156, tradução nossa).

Nesse sentido, o projeto individual seria a projeção de um desejo pessoal, que reduz nossa capacidade de vivenciar o instante presente, nossa qualidade de acolher e compor com os desejos do outro, com os apelos do momento.

Sob outro ângulo, porém, podemos pensar que não renunciamos ao projeto individual: ele simplesmente deixa de ser aquele que desconsidera a vontade do outro. Posso efetivamente ter como projeto abandonar-me no devir de terras desconhecidas, tornar-me disponível ao momento presente. Qualidade que cria um espaço, que cria uma temporalidade. Paradoxalmente, essa qualidade de vazio pede um esforço, uma atenção.

Aliás, esse desprendimento de si não é requisito apenas da dança com pessoas ditas autistas, mas da dança improvisação em geral.

Como nos diz também Gouvêa

> Afinal, para improvisar é interessante se manter em um estado paradoxal de presença-ausência, ou seja, presente no corpo e na experiência, mas ausente do controle do ego e da consciência intencional, e, assim, poder ultrapassar os limites do vivido, muitas vezes sedimentado no corpo próprio, e se libertar da força pregnante dos conteúdos e desejos pessoais. (GOUVÊA, 2012, p.28).

Acontece que a distância que separa o espaço do desejo poroso, que faz silêncio; e um

desejo voluntário, que às vezes nos cega, pode ser fina como uma folha de seda. Quando por vezes a trespassamos, nossos pés já não tocam o solo onde pisavam, não trilhamos mais o caminho do vulnerável e do desconhecido, mas escolhemos uma trilha desenhada por idealizações, pelo desejo de uma pequena conquista pessoal. Conquista na qual o que o outro realiza preenche o vazio do meu ego. Sou "eu" que consigo algo através dele, e não o inverso.

Assim, para dar espaço ao potencial criativo e singular da pessoa, é preciso estar atento àquela espécie de nuvem que persegue cada um de nós, como uma sombra.

Essa nuvem negra que nos espreita, esse desejo irrestrito do fazer, carrega consigo o avesso do que *a priori* se pretendia: ao invés de promover as possibilidades de emergência do outro, imponho meu poder sobre ele.

Como salienta Deligny (2008, p.53, tradução nossa), há uma grande coincidência entre a não-violência e o não-querer. Daí a importância de se privar da violência, que é, segundo ele, a única escolha possível.

Magalie cria e delimita seu espaço com seus movimentos, girando em torno de si mesma. Ela também o desenha com seu canto, um canto que investe o espaço, desloca-o, preenche-o, *produz* um espaço.

Mesmo na imobilidade dos seus gestos, ou no silêncio do seu canto, Magalie delimita claramente seu espaço pessoal, sua kinesfera. Percebo isso com o meu próprio corpo, na densidade, na textura e no volume invisível - mas perceptível - do seu espaço vital.

Como Magalie necessita - e me faz sentir claramente - de um tempo específico que lhe é próprio, o que proponho é colocar-me perto dela. Mas é um perto aceitável por ela no momento presente. Um perto que não toca sua kinesfera. Ou pelo menos que me passa a impressão de não tocar – uma impressão que não é simples aposta, mas produto de minha experiência com os outros e com ela. Enfim, *um perto não muito perto*.

Em geral, fica entre nós uma distância de pouco menos de um metro – que ela define e de algum modo me explica. Tento perceber a fronteira entre o espaço interior e o exterior, procuro estar um pouco atrás das bordas de sua kinesfera, de maneira que ela possa me perceber sem se sentir invadida.

Às vezes, fico imóvel, espero.

Isso pode durar certo tempo...

Outras vezes, ofereço minhas mãos na altura dos seus pés.

Magalie gosta que massageemos seus pés. Mas de qualquer forma, espero. E tento ouvir.

E esse momento de escuta silenciosa não é nada fácil. Estaria, realmente, *esperando* algo? Ou não estaria apenas *aguardando*?

Do latim *spēro*, *sperare*, o verbo "esperar" vem da ação de "ter esperança (em), contar com, confiar em", o que nos remete a uma certa expectativa, enquanto o verbo "aguardar" vem do antigo Francês "garder", tomar conta, vigiar, cuidar.

Como já dizia, a expectativa é evidente, mas trata-se exatamente de desfazê-la para acolher o devir. É um tipo de cuidado, sim, um cuidado atento, em que a escuta do outro se imbrica com a escuta de mim mesma.

Se Magalie por acaso não aceita o contato, ainda assim estamos de certa forma em relação – pois, como eu dizia, a própria recusa pode ser vista assim, como um modo de se dirigir ao outro. Ela sabe que estou lá, ela parece saber também o que proponho. Conversa comigo, mesmo sem palavras, e mesmo com o seu *não*.

Véronique Ballu (2015) diz que, durante as oficinas de dança, crianças e jovens respondem claramente com seus corpos as propostas que lhe são feitas. Para ela, a experiência dessas oficinas lhes proporcionaram essa possibilidade – de se posicionarem face ao outro[58].

Nessa espera, espero uma resposta, um contato, uma forma de espaço comum possível. Mas procuro também aguardar, *cuidar* daquele momento espacial que dividimos. Assim, espero e aguardo ao mesmo tempo.

O cuidado do que se vive, em cada instante, de si e do outro, o "care", não se vende nem se compra; ele é, como diz Pascale Molinier, uma "ética concreta", de "valor inestimável", "que se confunde com a vida". E também "coloca em questão a segmentação entre os profissionais e a hierarquia das competências". (MOLINIER, 2013, p.11, tradução nossa). Ele não somente cria como pede uma certa espacialidade.

No caso especifico de Magalie, na concretude dessa espera - que pode durar bons minutos - o importante, além de me despojar de um desejo centrado em minha própria dança, é estar atenta com a maneira pela qual o meu corpo se posiciona nessa espera. Buten (2003) fala da importância de guardar uma "postura física" passivamente aberta em relação à pessoa... Postura que pede à pessoa que a pratica um certo relaxamento e uma *posição geográfica* que lhe permita nos ver e não nos ver facilmente. Ele propõe igualmente um olhar neutro, desinteressado, disponível ao que se passa, à pessoa com a qual tentamos estabelecer uma relação.

[58]"D'après mon ressentit, ces expériences ont apporté un engagement ou refus du jeune au niveau de son corps pour répondre ou pas à ce qui est proposé, donc un positionnement de sa part."Versão integral desse questionário em anexo.

Como o *Pequeno Príncipe*, a pessoa dita autista nos mostrará "quando" e "até onde". (BUTEN, 2003, p.185, tradução nossa).

O que muitas vezes pode ser difícil para quem aguarda é o vazio. O nada. O silêncio. Muitas vezes percebo que ele é quase insuportável, levando novos estagiários ou profissionais não habituados a essa prática a manipular o braço da pessoa que está à sua frente, a fim de estabelecer uma "relação". Uma relação completamente vazia de sentido, se é que podemos falar de relação. A partir do momento em que o outro passa a ser um objeto a ser manipulado, um pedaço de uma coisa qualquer, palavras como "utensílio", "peça", "coisa", "apetrecho" são mais apropriadas a lhe serem atribuídas que os termos "sujeito" ou "pessoa".

Mas há de se convir que esse espaço/tempo do "vazio" não nos é familiar. Ele produz um outro território do possível, no qual eu me desfaço de expectativas pré-concebidas, para permitir a emergência do imprevisível. Oury (1989, pp.112-113, tradução nossa) nos diz que esse vazio é o lugar onde nasce a criação, manifesta-se o aparecer, cria-se um espaço inédito.

Pierre Haour (2014)[59] ressalta que vivenciar o "aberto" (l'ouvert) exige um estado de disponibilidade tal qual o sentir, já que "eles são momentos conjugados no nosso ser no mundo".

Referindo-se à pessoa esquizofrênica, escreve Oury que ela não tem a capacidade de assumir esse espaço aberto do "aqui" (le « là »), dada a fuga do vazio – o mesmo vazio que os taoistas chamam de "mediano".

Mais uma vez, minha experiência com pessoas ditas autistas – as quais, para certos especialistas, apresentam sintomas semelhantes ou até integram a "família da esquizofrenia" - mostraram-me que esses momentos de abertura existem. O que se nota são especificidades na reação com o outro muitas vezes traduzida numa dificuldade maior de abandono, de relaxamento, de entrega. Os gestos repetitivos ou os sons constantes são um exemplo desse "preencher" permanente.

Mas não são somente as pessoas ditas autistas que tendem a preencher incessantemente os vazios. Basta ver nossos filhos, que usam o Google para seus deveres de casa, e ao mesmo tempo, conectam-se ao Facebook, ouvem música, passam *sms,* divertem-se com videogames... Nós mesmos, com frequência, falamos no celular enquanto guiamos, comemos ou trabalhamos; marcamos reuniões para a hora do almoço, de preferência onde também possamos fazer as compras do jantar... Raramente fazemos uma só coisa de cada vez. Preenchemos com intensidade crescente nosso tempo, nosso espaço, nossas vidas, e temos

[59] Em seu estudo sobre a concepção do vazio de Henri Maldiney. Le concept de vide d'après Henri Maldiney et la pensée taoïste. Disponível em http://www.henri-maldiney.org. Data da pesquisa : 17 de junho de 2014.

medo do vazio. Mas o vazio, como eu lembrava, permite a emergência do imprevisível. Desta forma, talvez fosse o caso de concluir que - vivendo essa era de acúmulos, de saturação – somos incapazes de lidar com o inesperado. Contudo, o que percebemos é que o exercício do imprevisível se faz ainda mais presente e necessário nos dias de hoje[60].

As qualidades do vazio e do pleno são fundamentais nas artes marciais, que desenvolvem tanto a vigília, a agilidade, quanto a calma. Se a argila é matéria com a qual se constrói um vaso, "é do vazio interno que depende o seu uso" (LAO-TSEU, apud HOUANG; LEYRIS, 1979, p. 41, tradução nossa)[61].

Na Física, o vazio não é passivo (PARIS, 2014), ele cria um apelo. Pode-se percebê-lo quando, por exemplo, empurramos a água com um pedaço de madeira, criando uma lacuna que será preenchida rapidamente pela água. O mesmo acontece com o ar.

Analogamente, o vazio que podemos viver em nosso interior pode também provocar ou criar um apelo, ou melhor, diferentes tipos de apelos em função da maneira como é vivido. Se vivido com uma aflição, ansiedade, inquietude, como uma espécie de *buraco negro*, nós o preenchemos rapidamente por alguma coisa qualquer, gesticulando, falando. Para Claude Rabant "através de peso do possível, é o próprio prazer que é confiado à nossa responsabilidade na sua contingência e fragilidade de evento fugaz." (RABANT, 2001, p. 166, tradução nossa).

O silêncio ilustra muito bem as virtualidades do vazio. Ele é "o reduto do possível, do múltiplo" (ORLANDI, 2007, p.11). Mesmo a agonia que o silêncio produz não pode ser vista como algo negativo: revela apenas a insegurança de quem não sabe o que está sendo pensado, o que será dito pelo outro, ou o que ele próprio dirá, exatamente porque o silêncio é "o reduto do possível".

Quem fala, escolhe o que falar; de certo modo, é como se descesse às profundidades negras do silêncio, e fosse enchendo uma cesta com as palavras que lhe conviesse. Se é verdade que "quanto mais falta a palavra, mais possibilidades de sentidos se apresentam*"* (ORLANDI, 2007, p.11). Também é certo (pelo menos em princípio) que, quanto menos redundâncias de movimentos, maiores são as perspectivas poéticas da dança.

Chamarei esse último silêncio, que se preenche e que não se vive, de "tempo morto". Na dança, esse "tempo morto" nos oferece diferentes caminhos de reflexão. Podemos pensar

[60] Paradoxalmente, vivemos também um tempo em que o lugar do imprevisível gera reações opostas, como se pode observar, por exemplo, nas novas diretrizes nacionais da Psiquiatria e da Educação Especial francesas, onde os espaços são cada dia mais comprimidos, abafados, asfixiados.

[61] Lao-Tseu, tao-tê-King, La Voie et sa Vertu. Texto milenar chinês apresentado e traduzido por François Houang e Pierre Leyris. Paris: Éditions du Seuil, 1979, p. 41.

no silenciar do corpo, quando este se imobiliza, ou, ao contrário, em suas *tagarelices*. Nesse sentido, é um tempo morto que produz vida.

Qualquer que seja seu estilo, a dança se associa à imagem de um corpo em movimento, e tanto é assim que quando, por exceção, ela minimiza ou recusa o movimento visível, passa a se autodenominar "não-dança". Mas a "não-dança" era, segundo Louppe (2004), uma dança que renunciava à superficialidade do movimento e que produzia, na ausência de gestos, toda uma gama de intensidades corpóreas.

Entretanto, e cada vez mais, surgem propostas dançantes em que a imobilidade do corpo se torna o eixo central da preocupação do artista. Muitas delas são uma forma de denunciar o frenesi que sofremos e que criamos em nossas vidas.

O silêncio do corpo, quando vivido plenamente por aquele que o produz, provoca o que chamamos nas artes cênicas de "estado de presença". A dança "investe de maneira direta a relação entre o sentir e o movimento" (GÉLY, 2014, tradução nossa). Antes mesmo que o corpo se mova, "antes da emoção e preparando a dança", já existe – paradoxalmente – o movimento: "o mundo se move, o mundo flutua. O estático, o repouso, são uma abstração...". (BRISSON, 2007, p.201, tradução nossa).

E se, na imobilidade, faço silêncio para escutar todo um universo que se move e age dentro de mim, se escuto a relação que o meu corpo elabora com o que me envolve, crio e ofereço um mundo poético.

Poética de um corpo único com um percurso singular, poética composta de imagens, dos valores e da sensibilidade próprios do dançarino. Da mesma forma, quando, com os meus olhos, minha trajetória, meus valores e minha sensibilidade, vejo esse mundo que o dançarino me oferece, nesse "aida intersubjetivo", enxergo, crio, um novo mundo poético subjetivo.

Na verdade, não há uma única forma de silêncio, mas toda uma gama de silêncios que se dividem em duas categorias: ocos ou cheios, densos ou leves, brancos ou pretos... cada qual com intensidades variáveis. Eles podem ser agentes de transformação positiva ou negativa, vetores de união ou separação.

É a lição de Peter Brook:

> [...] tudo começa assim: com um silêncio. Mas existem dois silêncios, talvez muitos outros, mas fundamentalmente existem somente dois. O silêncio maciço, esse silêncio sem vida, que não nos ajuda, e o outro, o verdadeiro silêncio, aquele que reúne misteriosamente e indubitavelmente as pessoas usualmente divididas. É um verdadeiro momento, um verdadeiro momento de partilha. (BROOK, 1999, p.5, tradução nossa)

Quando nos apressamos em investir o espaço vazio, como a lacuna deixada no rastro da madeira na água, não nos damos a oportunidade de mudar a textura do ar; fazemos por fazer, e ao invés de preencher um espaço, nós o esvaziamos. Num movimento oposto, se abandonarmos nosso desejo "do fazer" ou "do mostrar", se acolhemos o vazio como espaço de emergência, ele se torna uma descoberta, é movimento, é via de transformação, de produção de campos relacionais, uma espécie de trampolim que nos permite realizar uma nova viagem.

A *presença no instante presente*, a presença para si, e junto ao outro - tão trabalhada, procurada, almejada pelo dançarino - é certamente o que possibilita a transformação da energia desse vazio.

"Dançar é atirar o vazio, um perigo íntimo." (BENAMEUR, 2008, p.24, tradução nossa).

Proponho que voltemos à Magalie...

Quando consigo acalmar minhas vontades, quando me nutro desse silêncio, quando, depois de um certo tempo, ela aceita meu convite ou me convida, um outro espaço se cria entre nós, conosco.

Geralmente, a primeira coisa que ela faz é oferecer-me um pé, depois um outro. Ela tira as meias, senta-se ou deita-se no chão. Podemos então iniciar um contato físico, que começa quase sempre por uma massagem de pés; depois, manipulo articulações do seu corpo. É muito raro que ela solte o seu peso, entregue-se completamente. Balança as pernas com frequência, quando alcanço as articulações inferiores.

Ao invés de insistir para que ela cesse esses movimentos - que podem, em tese, dificultar o relaxamento dos seus membros - proponho acompanhá-los. Com as minhas mãos, preparadas, talvez, para receber seu peso, sigo seus gestos e movimentos, que vão se transformando em uma dança a dois (ou a duas...). Aos poucos, bem aos poucos, sinto que se abre, no espaço que criamos, um outro território, um território do devir.

Nesse território que abraça nossas kinesferas, Magalie pede uma atenção particular, o que dificulta a minha condução da oficina. Se, no momento dessa dança, eu der indicações ao grupo ou dirigir minha atenção para outro lugar, é bem provável que ela me dê um tapa ou se distancie de mim – o que parece mostrar, mais uma vez, a hipersensibilidade da pessoa dita autista, opondo-se diametralmente a uma suposta insensibilidade.

Nesse caso, eu faço uma espécie de malabarismo com uma das três opções seguintes: ou falo murmurando, com o mínimo de palavras, ou aviso primeiro ao grupo que dançarei

com ela, dando antes alguma indicação de material de trabalho, ou então deixo-os simplesmente livres, e então cada um vai para onde quiser, com a pessoa com quem está dançando.

Naturalmente, nem sempre será fácil adotar essas práticas – pois elas exigem um abandono radical da vontade do fazer, do conseguir. Por isso, o tempo de experiência pode ser muito importante. O que hoje é uma evidência para mim não o era tempos atrás.

À vista disso, há oito anos – depois de dez anos de prática – comecei a propor um *workshop* de sensibilização para profissionais e estagiários.[62]

Mais do que uma proposta, esses *workshops* fazem hoje parte integrante das oficinas, que já não acontecem sem eles. Na *Introdução*, citei a importância da participação do profissional. Mas se ele não abraça toda a dimensão do trabalho, se se mantém distante, se não sente no próprio corpo o que pretende compartilhar, sua presença se torna um problema. Ao invés de facilitar e proporcionar, acaba causando impedimento, resistência e até mesmo transtorno - como várias vezes vivenciei. Como nos diz Ponty: "Para que percebamos as coisas, é preciso que as vivamos." (PONTY, 1994, 1999, p.436, tradução nossa).

Hoje, para mim, os *workshops* são indispensáveis. Costumo realizá-los antes do começo das oficinas. Outras vezes - infelizmente mais raras – em duas ou três etapas, no decorrer do ano. Ao meu ver, a necessidade dessas formações não cessa no decorrer dos anos de trabalho em um mesmo lugar. Tão importantes quanto no inicio, elas permitem um espaço privilegiado aos profissionais, espaço no qual desenvolvem uma maior consciência dos seus limites, das suas potencialidades, espaço em que experimentam, ousam e inventam a partir de novas propostas dançantes.

Esse tempo que lhes é dedicado, é fundamental nas oficinas pois nele trabalhamos a qualidade de presença de cada um – primordial na relação ao outro.

Véronique Ballu (2015)[63], relata a importância desse trabalho preparativo das oficinas e lamenta não haver, antes de cada ateliê, um momento dedicado aos profissionais. Dada a disponibilidade que esses ateliês solicitam, esse tempo, mesmo curto, facilita, segundo ela, a transição do espaço educativo da sala de aula, onde o profissional sobretudo guia, ao nosso

[62] A dançarina Cécile Barbedette, já citada, também formada em Psicologia, relata o quanto foram complicados os seus primeiros momentos de trabalho : "Na verdade, é muito difícil não cair no lado cerebral. Precisei de um certo tempo para me desfazer dos meus reflexos universitários e mais ainda para abandonar meus desejos, desejo de conseguir fazer, de fazê-los fazer (Tradução nossa). Versão original : "Ne pas être dans le cerveau mais du côté du corps, le sien, celui de l'autre, celui du groupe. Il est difficile en réalité de ne pas basculer dans le mental, il m'a fallu du temps pour me défaire de mes réflexes universitaires et il m'en faut encore beaucoup pour me délester de mon propre désir, désir de réussir à faire, voire à faire faire." Citação tirada de um texto enviado a mim no ano de 2012. Versão integral em anexo.

[63] Versão integral deste questionário em anexo.

espaço de criação, onde somos sobretudos guiados. Véronique também exprime a necessidade de primeiramente acolher seu próprio corpo antes de poder acolher o corpo da criança ou jovem.



Durante o próprio sonho, não abandonamos o mundo: o espaço do sonho separa-se do espaço claro, mas utiliza todas as suas articulações. O mundo nos obceca até no sono e é sobre o mundo que sonhamos. Da mesma maneira, é em torno do mundo que a loucura gravita. (MERLEAU-PONTY, 1994,1999, p.393).

Numa dessas noites, antes de dormir, lembrei-me de alguns momentos do trabalho de dança com os jovens ditos autistas do IME Le Triskell. Dormi com a imagem da Magalie na cabeça e Magalie, algumas horas mais tarde, veio visitar-me nos sonhos. Foi algo parecido com essa foto acima, tirada pela artista francesa Marie Bouard numa oficina de dança e marionete com um grupo de usuários do hospital psiquiátrico com os quais trabalho.

Em meu sonho, do "espaço bolha" da Magalie (que era visível, parecido realmente

como uma bolha de sabão), saíam cores sutis, quase transparentes, como partículas leves, muito leves. Dessa bolha aberta, um tecido poroso de cores e leveza - como se essa qualidade fosse matéria - contaminava aos poucos todo o espaço. E eu estava lá, ao lado da Magalie, admirando o movimento plástico e sensível dessa preciosidade.

No sonho, disse para mim mesma: *"*a pessoa dita autista nos ensina a compreender a vida, a perceber nossa própria humanidade".

E acordei às 4 da manhã, com a sensação de embriaguez do perfume que ela tinha deixado no espaço.

De fato, os espaços se contaminam, e não é só a kinesfera da Magali que recebe, se comprime e se dilata por sua relação intrínseca com o espaço global, mas também é este último que se desenha a partir dos espaços pessoais ali encontrados. E também pelos que ali *não* se encontram, mas que, de alguma forma, estão presentes em nosso corpo, no ar que compartilhamos.

Ao acordar, ainda entre o espaço do consciente e do inconsciente, no momento de tentar apreender esse sonho, senti que sua profundidade se comprimia, se achatava. Quanto mais eu tentava segurá-lo, mais ele fugia das minhas mãos, como se a sua verdadeira textura transcendesse meu ser.

Esse sonho me fez lembrar leituras recentes sobre a colaboração entre André Breton e Philippe Soupault.

Breton, no alvorecer do surrealismo, entusiasmava-se pela produção de textos coletivos. Dentre suas várias experiências, a colaboração com P. Soupault parece ter sido a de maior importância. Juntos, em 1919, dividindo o tempo e o espaço, escreveram uma série de poemas sob forma de escrita automática: *Os campos magnéticos.* Pode-se dizer que os textos foram formados "entre" os dois poetas. Nessa primeira fase – intuitiva - do surrealismo, reconhecida como tal *a posteriori*, e cobrindo o período de 1919 a 1924, as experiências de escrita automática[64], de narrações de sonhos e dos sonos hipnóticos definem e marcam um desejo de ultrapassar a oposição entre um mundo desejado e o mundo real.

Como explica Maurice Nadeau

> O surrealismo é concebido por seus fundadores não como uma nova escola artística, mas como um meio de conhecimento, em particular de continentes que até então não tinham sido sistematicamente explorados: o inconsciente, o maravilhoso, o sonho, a loucura, os estados alucinatórios, em resumo, o avesso do que se apresenta como

[64] A escrita automática é o processo de produção de material escrito que tem por objetivo evitar os pensamentos conscientes do autor, através do fluxo do inconsciente. É um método de escrita criado pelos dadaístas e mais especificamente pelo posterior líder do movimento surrealista, o já citado André Breton.

> cenário lógico. (NADEAU, 1958, p.46, tradução nossa).

Publicados em maio de 1920, na revista "Littérature", *Os campos magnéticos* é um livro que reúne todos os textos desta primeira experiência de escrita automática. A propósito desta fase de trabalho, André Breton enuncia:

> Em 1919, minha atenção se fixou nas frases mais ou menos parciais que, em plena solidão, na aproximação do sono, tornam-se perceptíveis para o espírito sem que seja possível descobrir para elas uma determinação anterior [...]. Só mais tarde, Soupault e eu pensamos em reproduzir voluntariamente em nós o estado onde elas se formavam. (BRETON, 1988, p. 274, tradução nossa).

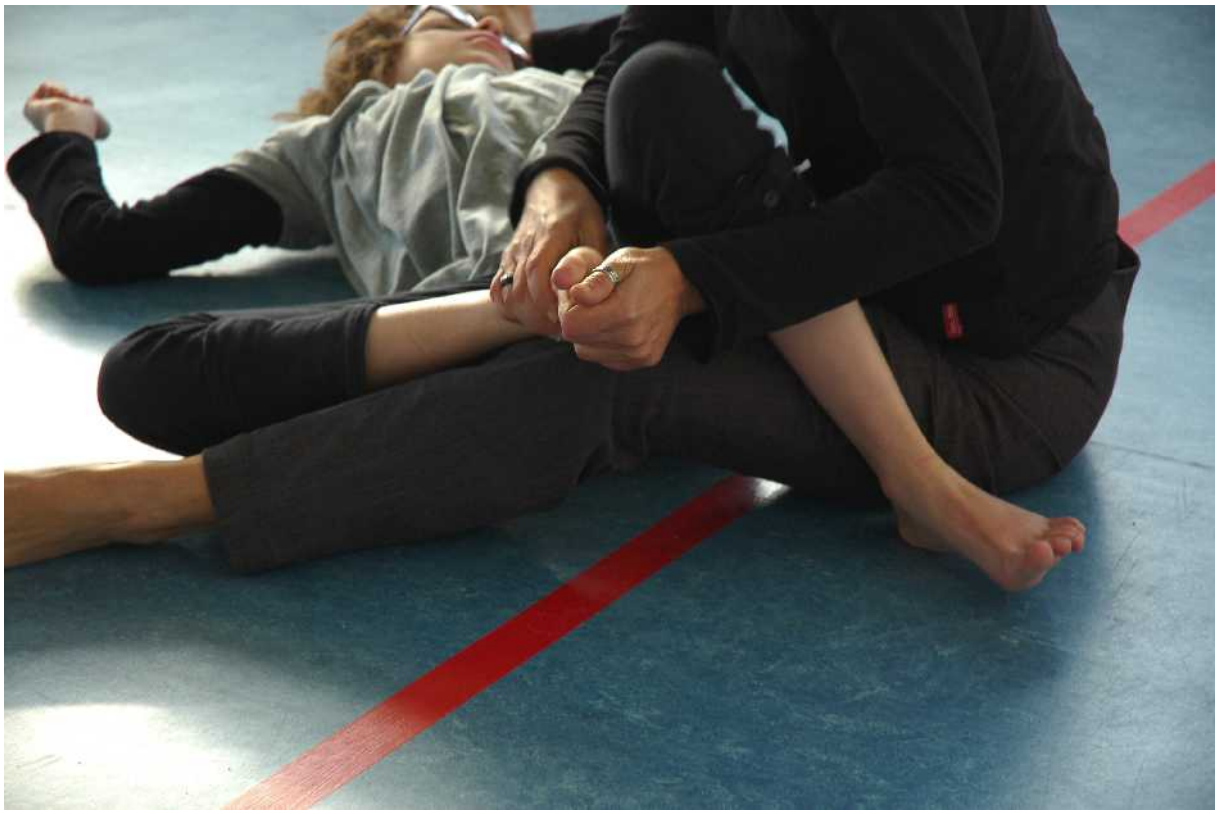
Refletindo sobre o espaço que os poetas criam, Takaaki Morinaka (2014) nos explica que, para Breton, o que se coloca primeiro em questão não é perder o controle da consciência para liberar o poder dos sonhos e do inconsciente, mas a emergência de um espaço outro, esse espaço "entre", que lhes permite produzir os textos de forma simultânea e consciente. Um espaço que encontra sua fertilidade entre as duas mãos que escrevem, um "entre" que se constitui pelo "eu" e "você". Em seguida, diz o que vem em segundo lugar:

> As palavras que os sujeitos produzem são estrangeiras e irrecuperáveis aos mesmos que as escrevem, isto é, elas produzem coisas estranhas e distantes para Breton, bem como para Soupault. As palavras não constituem apenas um "fora" para mim, mas também um 'fora' para você e para todos os outros [...]". (MORINAKA, 2014, tradução nossa)

Aquele meu sonho não foi imaginário. Aconteceu realmente, numa noite de segunda-feira, entre 2 e 3 de junho de 2014. Na manhã seguinte, fui dar uma oficina no IME Le Triskell. Levei o sonho em meu corpo. Mas não somente o levei comigo, como penso ter - de alguma forma - contaminado o espaço com a sua essência.

Esse espaço "entre", que é a argila a partir qual Breton e Soupault criam, é um território fecundo, pois proporciona o desenvolver de uma intuição que se faz no momento presente, solicitando um abandono do pensar, e ao mesmo tempo uma consciência do agir. De fato, nessa interação de corpos, consciência e intuição são qualidades essenciais.

O "entre" cria assim uma nova espacialidade do possível e a dança que dele emerge é uma argila em movimento, *entre a forma* e uma não *puramente forma*, uma dinâmica que nos une, uma *gestaltung*.



3.2 Rodrigue

> *O olhar do outro me dá a espacialidade.*
> *Sentir-se olhado é apreender-se como*
> *espacializador-espacializado.*
> (SARTRE, 1943, p.325, tradução nossa)

> *O indivíduo não escolhe olhar, ele simplesmente olha e é olhado. As relações que se estabelecem seguidas deste olhar é que passam pelas escolhas. Primeiro eu olho, para depois decidir se fecho os olhos ou se os abro mais, se desvio ou se vou de encontro, ou até se fico meio lá, meio cá.*
> (ARAUJO, 2014)

O que nos interessa no caso de Rodrigue é a noção do contato através do simples olhar. Se ele não escolheu me olhar quando nos encontramos, se não escolheu se deparar comigo, foi numa fração de segundo que resolveu fugir dos meus olhos, e isso por muitas vezes, durante muitos meses.

A kinesfera de Rodrigue parece ser imensa, mas só a percebemos se estamos atentos aos extremos de suas margens.

Se eu me coloco numa posição do "fazer", sem prestar atenção ao sensível do espaço que ele constrói, que ele delimita, e sem perceber, no meu corpo, o pulsar do seu corpo que desenha um certo território, a dimensão de sua kinesfera não tem nenhuma ressonância em mim.

Faço-me incapaz de senti-la, de experimentá-la e, enfim, de produzir um espaço sensível dos nossos corpos.

Isso não quer dizer que sua kinesfera deixe de existir; ela é simplesmente imperceptível aos poros da minha pele, que se tornam surdos à sonoridade do volume espacial desse corpo. "O que emana de seu corpo, que é um discurso não-verbal, não gestual, é eminentemente percebido pelo dançarino, mesmo de maneira inconsciente" (GODARD, 1990, tradução nossa)[65]

As bordas da kinesfera de Rodrigue parecem esponjas finas e facilmente perfuradas; tenho a impressão de invadir esse seu espaço interior ao olhar nos olhos dele.

Edward T. Hall[66], antropólogo americano revela-nos[67] que uma mesma experiência pode ser vivida de diferentes maneiras em função da cultura da pessoa: "pessoas de culturas diferentes não só falam línguas diferentes, mas, o que é sem duvida mais importante, habitam

[65] Extrato da entrevista com Hubert Godard - *Danseur maintenant*, CFC Éditions 1990.
[66] E. Hall começou sua pesquisa sobre a percepção cultural do espaço por volta da Segunda Guerra Mundial, durante a qual serviu no Exército dos EUA na Europa e nas Filipinas. Hall fez muitas viagens à América do Sul, Ásia e Europa, tendo se dedicado particularmente às relações interculturais.
[67] Em estudo que nomeia de "préxemie".

mundos sensoriais diferentes." (HALL, 1984, p.15, tradução nossa).

Se não é possível falar de uma "cultura autística", podemos, entretanto, pensar em experiências sensoriais específicas, que, pela maneira como são vividas pelo sujeito, dão-lhe uma percepção singular do espaço.

De fato, a relação da pessoa dita autista com o olhar parece, muitas vezes, comportar características particulares. E nesse ponto deixo a palavra com três autistas com Síndrome de Asperger[68], autores de estudos sobre o tema, e que exprimem assim suas experiências relativas ao olhar: a) "Eu tive que esperar vinte cinco anos para conseguir apertar a mão e olhar uma pessoa de frente." (GRANDIN, 2001, p. 56, tradução nossa); b) "Uma das coisas mais difíceis para as pessoas com autismo são os jogos de olhares. [...]. Frequentemente elas têm dificuldade em olhar as outras pessoas nos olhos, colocando desta forma seu olhar em lugares incomuns". (SCHOVANEC, 2012, p. 104, 105, tradução nossa); c) "Quando eu dominava uma nova habilidade, como olhar nos olhos de alguém, sentia-me muito otimista, porque eu tinha que trabalhar duro para isto e o sentimento de realização pessoal era extremamente perturbador". (TAMMET, 2006, p.103, 104, tradução nossa).

Quando nos relacionamos com alguém que não consegue usar a linguagem verbal – caso da grande maioria das pessoas ditas autistas - parece impossível saber com exatidão o que acontece dentro dela. Tudo o que podemos pensar é de ordem bem mais subjetiva. Ou agimos sem escuta, ou abrimos nossa percepção sensível para tentar não propriamente *entender,* mas *sentir* essas tessituras invisíveis, colocando assim nosso corpo em uma situação de receptividade, de escuta delicada e silenciosa. Como enuncia Merleau-Ponty, "o visível é o que nós apreendemos *com* os olhos, o sensível é o que apreendemos *pelos* sentidos." (MERLEAU-PONTY, 1964, p.13, tradução nossa).

Sem tentar interpretar a estrutura interna da pessoa, procuro achar caminhos que me levem aos possíveis encontros. São simples tentativas. Tentativas que me conduzem a encruzilhadas. À minha frente se abrem opções diferentes, e as escolhas dependem das reações que sinto no meu corpo. E para que um convite seja realmente um simples convite, devo desfazer-me do querer voluntário, o que não implica que não tenho desejo. Os desejos estão lá, presentes, mas desejar compartilhar o imprevisível difere de querer levar a pessoa numa direção precisa.

[68] A Síndrome de Asperge tem sido entendida como um transtorno do espectro do autismo, caracterizado por dificuldades significativas na interação social, associada a interesses restritos e comportamentos repetitivos. A linguagem e o desenvolvimento cognitivo, no entanto, são relativamente preservados em comparação às outras pessoas ditas autistas. Esses indivíduos, por vezes, revelam uma habilidade excepcional (memória, cálculo, escrita...). (KLIN, 2006).

De fato, seria enobrecedor dizer que em toda e qualquer situação pratico o ato do não-querer. Mas mentiria se o dissesse. O que posso afirmar, porém, é que essa conduta faz parte da meu caminho, ela é um dos alicerces do meu trabalho. É preciso, como diz Deligny, "abordar uma certa pratica do não-querer, mesmo por respeito ao que parece ser uma evidência: todo querer é uma forma de violência quando queremos no lugar do outro […]." (DELIGNY, 2008, p. 71, tradução nossa).

Com Rodrigue, tinha a nítida impressão de que, ao olhá-lo, ele se sentia não somente observado, mas tocado: meu olhar parecia atravessar seu corpo. Ele podia perceber o foco do meu olhar em sua direção, mesmo se os seus olhos não estivessem olhando os meus.

Como nos explica Derrida "a visão é também apreensão. Eu não digo que a visão seja só isso. Mas a visão, os olhos que veem e não os olhos que choram, estão lá para prevenir, antecipadamente, pela pré-conceitualização, pela percepção: para ver o que vem a seguir." (DERRIDA, 1979, 2004, 2013, p.61, tradução nossa).

Rodrigue, porém, sentia esse olhar através não somente dos seus olhos mas através do seu corpo, tal qual todos nós já pudemos um dia experimentar, nas relações humanas em geral; mas eu diria que, aqui, de uma maneira extremamente "afiada".

Hall (1984) questiona a maneira como o homem usa o espaço, o espaço que ele mantém entre si e os outros e o espaço que constrói para si, propondo uma distinção entre as distâncias que traduzem diferentes formas de espaços: íntima, pessoal, social e pública.

Segundo ainda Hall os pássaros e os mamíferos não somente possuem territórios que ocupam e defendem, mas projetam em torno de si algumas distâncias que são mais ou menos constantes em cada espécie. E o mesmo acontece com o homem: "Os estudos comparativos com os animais permitem mostrar a maneira como as necessidades do homem no espaço variam em função do seu meio." (HALL, 1966, 1971, 1984, p.21, tradução nossa). As diferentes distâncias foram classificadas pelo biólogo suíço Hediger[69] (1965/1969) como sendo: distância de fuga, distância crítica e distâncias pessoais e sociais.

A distância de fuga é representada pelo espaçamento automático entre espécies, quando, por exemplo, um animal selvagem só aceita a aproximação de uma espécie inimiga se esta respeitar um determinado espaço entre ambos. Se essa distância é ultrapassada, o animal foge. Segundo estudos de Hediger, a distância de fuga é proporcional ao tamanho do animal: quanto maior ele for, maior a distância que deve ser mantida com o inimigo e vice-versa.

[69] Heine Hediger realizou dois estudos, utilizados para a presente pesquisa, denominados: Studies of the psychology and behaviour of captive animals in zoos and circuses (1955) e Man and Animal in the Zoo (1969).

A distância de fuga preserva um território de proteção, o espaço necessário para seu equilíbrio quando vive uma situação de ameaça, de intimidação, de receio, de medo. Quanto ao homem, Hall (1966, 1971) salienta que ele próprio se domesticou, tornando praticamente inexistente a prática desta forma de distância. Entretanto, esta domesticação não abarca toda a espécie humana. Ele remarca, por exemplo, que certos tipos pessoas esquizofrênicas parecem ter reações muito semelhantes às reações de fuga dos animais selvagens:

> Quando nos aproximamos muito deles, eles entram em pânico como animais presos em um jardim zoológico. E todos eles descrevem o que acontece dentro dos limites de suas "distâncias de fuga" como tendo lugar, literalmente, dentro deles mesmos. Para eles, os limites do EU se estendem para além do corpo. Estas observações relatadas por terapeutas indicam que a constituição do EU está intimamente ligada à capacidade de usar limites materiais explícitos. A mesma relação específica entre limites materiais e o EU pode ser notado nas interferências culturais [...].(HALL, 1966, 1971, 1984, p.26, tradução nossa).

No caso da pessoa dita autista, esse espaço singular é o que Klonovsky (1994) chama de "escudo de si-mesmo".

Rodrigue não somente se desviava do meu olhar como recuava quando eu me aproximava, podendo até mesmo colar-se de frente para a parede. Mas até mesmo aquela especificidade.

Assim como a de qualquer outro sujeito - nos proporciona outras possibilidades dançantes, outras trajetórias, a oportunidade de navegar por águas desconhecidas.

Abro aqui um pequeno parênteses para visitarmos Victoria, uma criança de 12 anos que encontrei no ultimo ano em que trabalhei no I.M.E. Le Triskell. Victoria podia demonstrar uma sensação de medo misturada a uma grande excitação quando nos aproximávamos do seu corpo. Uma forma de manifestação da distância de fuga bem diferente de Rodrigue.

Com Victoria, muitas vezes utilizamos jogos de distância, indo do muito longe ao perto que lhe era possível. Esses jogos, na maior parte do tempo, permitiam sua aproximação, não somente com a pessoa com quem trabalhava (no caso de um duo), mas com os outros participantes da oficina. Contudo, quando a proposta era coletiva - se todos estivéssemos improvisando a partir de diferentes distâncias entre os corpos - era comum que Victoire se refugiasse num canto, ou atrás de alguém conhecido.

O que percebo é que nesses momentos dançantes, as diferentes distâncias são mensuradas em função não da kinesfera de cada indivíduo, mas da estética do movimento. Mais uma vez, saliento aqui a importância da ética dessa proposta – no seio da qual brota uma nova estética.

O que poderia ser visto como limite, impedimento, impossibilidade, é aqui motor de força criativa.

Mas devo dizer que nem sempre encontro as *boas portas*, nem sempre enxergo as frestas que se abrem a mim. É um trabalho contínuo, de uma vida.

No caso de Rodrigue, como ele parece perceber o olhar no seu corpo de maneira invasiva, venha de onde vier, o que vi como fresta foi me colocar longe do que eu sentia como limite de sua kinesfera, sem pousar meus olhos sobre ele.

De todo modo, dançava ou me deslocava em relação com seu corpo, mesmo se ele estivesse imóvel, o que aconteceu durante provavelmente os três primeiros meses de oficina.

Era evidente para mim que ele sentia minha presença. Como relata Merleau-Ponty:

> Nosso campo visual não é recortado em nosso mundo objetivo, ele não é um fragmento com margens precisas como a paisagem que se enquadra na janela. Nele nós vemos tão longe quanto se estende o poder de nosso olhar sobre as coisas — para muito além da zona de visão clara e até mesmo atrás de nós. Quando se chega aos limites do campo visual, não se passa da visão à não- visão. (MERLEAU-PONTY, 1994, 1999, p.369, tradução nossa).

Fui sentindo aos poucos que a dimensão de sua kinesfera parecia se reduzir, como se a minha presença em seu espaço lhe fosse menos estrangeira. Autorizei-me, dessa forma, a aproximar-me gradativamente do seu corpo, mas ainda sem olhá-lo.

O olhar veio através de jogos, quando então eu introduzia algo no seu espaço, empurrando um tecido, uma bola. Muitas vezes, esse jogo deu início a uma relação dançante.

Aliás, o jogo é, como vimos no caso da Victoire, outro elemento primordial nas oficinas de dança propostas. Desde as minhas primeiras aulas com pessoas ditas com deficiência mental severa[70], percebi rapidamente o quanto o jogo abre como possibilidade de relação e de criação, tanto individualmente, na interação com o outro, como em termos de grupo.

Com frequência, Rodrigue me mandava os objetos de volta, e repetíamos a mesma ação; e então, devagar, um outro espaço se criava entre nós, passando do simples gesto à poética do movimento. O olhar parecia aqui não comportar a mesma densidade dos nossos primeiros encontros. Uma espécie de leveza dava outra cor às nossas kinesferas, que aos poucos partilhavam um só território.

Isso demorou praticamente seis meses para acontecer.

A propósito de sua experiência com o olhar, Howard Buten testemunha:

[70] Essas oficinas aconteceram no "foyer de vie" - residência para adultos, Logis la Poterie, na cidade de Rennes.

> Fiquei surpreso ao aprender um dia que existem profissionais de autismo que nunca olham um autista nos olhos. No entanto, é a coisa mais importante! Não só se deve olhá-los diretamente nos olhos, mas com um olhar tão acolhedor, tão aberto, sem conteúdo ou julgamento, que eles poderão nos resistir. É preciso fazer do nosso olhar uma casa, concebida especialmente para eles, a porta aberta, pintada das suas cores, decorada de seus gostos. Seria preciso passar horas, anos a trabalhar esse olhar, a poder encontrá-lo a cada vez com cada um deles, a ser capaz de reconstruí-lo. Porque não podemos saber quando a casa estará terminada. Somente eles podem nos dizer, através de seus olhares, direto nos nossos. (BUTEN, 2003, pp.45-46, tradução nossa)

Se não consigo concordar plenamente com Buten quando ele diz que é *necessário* olhá-los nos olhos – como se *sempre* fosse assim - adiro à noção de se trabalhar o olhar. Mas o olhar não se trabalha como o fazemos com um bíceps, não se trata aqui de uma técnica do olho que nos permite ver com mais ou menos profundidade, mas da maneira como o meu ser acolhe o outro.

Nesse sentido, sim, é preciso *olhar sempre* – embora não necessariamente *usando os olhos.* Olhar no sentido de dar atenção, tentar conhecer, sentir, perceber. Olhar como forma de amor, olhar com amor, mesmo com os olhos fechados.

Com Merleau-Ponty, seria o caso de dizer que "segundo o seu invólucro exterior, vivo-o por dentro, estou englobado nele. Afinal de contas, o mundo está em torno de mim, e não diante de mim". (MERLEAU-PONTY, 1964,1984, p. 100, tradução nossa).

Se existem diferentes qualidades de olhares - os que desejam, rejeitam, têm medo, buscam, projetam, procuram saber ou pensam que sabem - isso não se dá em função de minha retina, mas do meu astigmatismo interior. Como expõe o mesmo autor, "não é apenas o gesto que é contingente em relação à organização corporal, é a própria maneira de acolher a situação e de vivê-la." (MERLEAU-PONTY, 1994, 1999, p.255, tradução nossa).

O olhar faz parte do que somos, do nosso mundo interior, e quem pensa que a pessoa dita autista é um ser que não percebe, não sente, não vê o que se passa ao seu redor, está com certeza enganado. Ou pelo menos foi o que pude perceber, nessa minha vivência diária.

Através do olhar do outro, "sou espacializado e espacializo", como disse Sartre (1943, p. 325). E essa espacialização pode ser um campo aberto ou uma jaula. Se vejo o outro atrás das grades, como um animal selvagem, é bem provável que ele também se veja assim: "Eu tive a impressão - e não era a primeira vez – de ser um extra-terrestre" – conta Barron (1993, p.242, tradução nossa).

No campo da dança, quando se trata de questões relacionadas ao olhar, pensamos imediatamente em Lisa Nelson (2001), coreógrafa, dançarina, videasta, uma das principais figuras da dança pós-moderna americana. Lisa se interessa particularmente com o olhar - o

que ele recebe, induz, provoca, restringe ou abre como campo de exploração do corpo em movimento. Do olhar atras de uma câmera ao olhar do corpo que se move, que se relaciona, e do que vê o movimento, Lisa desenvolve um campo de pesquisa que engloba todos os outros sentidos. Seus espetáculos e ensinos questionam os métodos de transmissão do movimento, ou seja, a experiência consciente e subconsciente para o próprio dançarino, entre os dançarinos e do dançarino ao espectador:

> Eu penso nos olhos. Tantos elementos móveis. Eu penso na visão. Ela tem mais implicações do que poderíamos acreditar. Eu penso no movimento e na visão. Quando eu pronuncio um dessas duas palavras, a outra pode tomar o seu lugar. (NELSON, 2001, p.9, tradução nossa).

Lisa trabalha a dimensão política do olhar[71], quando este se faz não por automatismo, mas por escolha:

> Olhando as imagens, percebi que cada movimento de câmera expressava uma escolha, consciente ou não, inspirada nas preferências dos meus sentidos, a necessidade que eu sentia de entender o que se encontrava no meu corpo. (NELSON, 2001, p. 22, tradução nossa).

Uma presença corpórea com o seu meio, uma adesão que vai além do gesticular dos olhos, um entrelaçamento do visível e do sensível. “Emprestando seu corpo ao mundo é que o pintor transforma o mundo em pintura.” (MERLEAU-PONTY, 1964, p.16, tradução nossa). Emprestando meu corpo ao mundo, leio-o, sinto-o, faço escolhas. Essas escolhas estéticas revelam minha maneira de relacionar com ele, minha maneira de lê-lo, de senti-lo:

> Eu vi quando entrei em uma sala onde muitas pessoas estavam reunidas, meus olhos procuraram imediatamente espaços vazios e maneiras de passar com segurança em meio à multidão. Ao reprogramar meu olhar para que ele se concentrasse primeiro em todas as pessoas presentes, eu pude mudar profundamente o curso do meu caminho na sala. (NELSON, 2001, p. 23, tradução nossa).

Mesmo que as explorações corporais que coloco na presença de Rodrigue não tenham o mesmo ponto de partida nem alcancem estruturas semelhantes do trabalho proposto por Lisa – como sua partitura *Tuning Score* -[72] acho possível uma analogia entre elas.

Em ambos os casos, a preocupação central é a importância do olhar, a partir da qual se

[71] Essa dimensão política do seu trabalho é também enunciada por vários artistas como Emmanuelle Huynh (2001, p.41): “A atitude de Lisa Nelson é política no sentido em que ela revela a responsabilidade de cada um face a si mesmo e em seu próprio grupo.”

[72] Tuning Score é um tipo de composição instantânea criada por Lisa Nelson que se desenvolve na analogia entre a atividade do olhar e movimento: quem olha para o movimento e quem dança-o fazem sua própria organização sem perder a relação com o outro.

desenvolvem outras maneiras de colocá-lo, de investi-lo e de se investir numa presença espacial de relações, escolhendo, compondo, tratando, cuidando do comum.

Na busca desse espaço comum, viajo como uma aventureira que coloca seus pés em solos desconhecidos, e *sempre* desconhecidos, por mais que caminhe.

Cautelosamente, vou mergulhando nessa floresta que se abre para mim.

Mais do que desvendar seus segredos, procuro sentir seus sentidos, e me "enrolar nos seus cabelos", como diz a canção. Mesmo que por vezes meus pés escorreguem, entrem na lama, percam o rumo, o que importa é aprender caminhando, com cautela, prestando atenção no estremecer do som das folhas, na luz que se desenha no ar, no ar que nos envolve.



3.3 Aïda

> *A dança, a coreografia, não só nos ensina a dividir esse espaço, mas também a conhecê-lo e a aceitá-lo. O espaço do outro, e o nosso como todas as falhas simbólicas, às quais só a dança pode dar sentido. Elas nos ensinam a dilatar o espaço, torná-lo palpável, torná-lo legível.* (LOUPPE, 2004. p.186. tradução nossa).

> *Aqui seu corpo se desdobra. As pontas dos seus dedos vão até o céu, elas tocam as vigas, descem novamente ao chão.[...] os muros são sem janelas, mas uma grande vidro no teto lhe dá uma parte do céu. […] Ela precisa de horizonte.* (BENAMEUER, 2008, p. 10, tradução nossa).

O espaço corpóreo que Aïda nos propõe é o do seu corpo, que parece fazer corpo com o chão, como se um fosse o prolongamento do outro, como se não existisse um espaço "entre".

Aïda aceita facilmente o contato físico da parte do corpo que ela oferece ao nosso campo visual: suas costas.

Podemos propor diferentes qualidades de toques nessa posição: ela parece apreciar, ou pelo menos não se esquiva nem faz qualquer movimento de recusa. Mas não se pode saber realmente o que se passa no interior dela. Não se pode saber tampouco até que ponto ela interage com nossa presença ou com o que propomos.

Não que isso seja um problema em si, pois mais uma vez a liberdade deve primar nesse trabalho.

Michael Klonovsky nos diz que "a aprendizagem elementar do ambiente através da exploração e do jogo é quase impossível para uma criança autista; ela descobre o seu ambiente com uma lentidão excessiva e dentro de uma área estritamente definida." (KLONOVSKY, 1994, p.26, tradução nossa).

De fato, para que eu possa entrar no seu campo de visão, para que eu possa tentar qualquer tipo de comunicação com Aïda, na maior parte do tempo sinto que preciso entrar em seu espaço pessoal, na área restrita entre seu corpo e o chão, sem pedir muita licença. Sinto a necessidade de agir assim – de forma um tanto invasiva - para que ao menos ela possa aceitar ou recusar minha presença. Mas mesmo essa invasão é – se assim posso dizer – delicada: procuro estar extremamente atenta às suas reações para não ir além do que elas me permitem. Se um gesto seu me mostrasse que eu a incomodava, eu imediatamente me retraía.

Assim, como uma serpente, eu deslizava entre seu corpo e o chão, criando, desta forma, um espaço "entre". Sem convite, convidava-me. Eu me tornava o "entre", o espaço intermediário do que até então não existia, pois chão e corpo eram quase que um só corpo. E ela podia – com o seu corpo - negar-me, assim como podia negar o próprio chão.

Demorei um bom tempo para me permitir essa forma de proposta a Aïda. E se continuei a praticá-la durante anos, foi porque eu a via escolher, na grande maioria das vezes por um *sim,* expresso não através da palavra, mas pelo sorriso, pelo olhar e, sobretudo, pela entrega corporal.

Nesses momentos de ruptura de seu estado anterior, quando minha presença é aceita ou solicitada, nós duas nos colocamos na maioria das vezes face a face, sentadas, e eu lhe proponho batidas de mãos a mãos, um movimento que na verdade vem dela, do seu repertório individual, e que ela parece reconhecer com prazer.

Ofereço o meu corpo, que pode virar objeto, chão ou outra coisa qualquer. Outras vezes, levo o seu corpo sob o meu, colocando a face do seu corpo virada para o exterior.

Brincamos com nossas mãos e nossos pés. Posso aos poucos introduzir deslocamentos, também com o seu corpo sob o meu.

Procuro - como faço com qualquer outra criança ou jovem - não segurar uma parte do corpo que a impeça de partir.

Na maioria das vezes, como eu dizia, Aïda recebe minhas propostas com prazer. É como se eu atravessasse com ela uma porta, que nos dá a oportunidade de conhecer um outro mundo.

Mas não posso simplesmente colocar esse fato como uma obrigação minha, e muito menos como algo fixo, evidente, como uma verdade, uma certeza. É preciso colocar a questão do porquê desta ação, do que ela proporciona e para quem.

Fernand Deligny (2008) nos fala da distância entre uma "verdade" dita, expressa e escutada pelos outros e uma outra que reside no interior de nós, como um caroço duro, denso, silencioso. Seria essa verdade que nos faz decidir, agir.

Qual é a verdade que me faz agir?

Estou em busca de uma relação? Para quem? Para ela ou para mim?

Seria o fato de me sentir insuportavelmente dispensável que me leva a entrar nesse seu espaço íntimo?

Podemos sem dificuldade dizer que o encontro com a pessoa dita autista, assim como com qualquer outra pessoa, obriga-nos a levar em conta a nossa dimensão pessoal- o que projetamos, o que esperamos, o que desejamos, a partir de nossas histórias, nossa cultura, nossa bagagem, nosso território individual.

Nesse caso específico, é preciso lembrar nossa necessidade individual de criar relações, que aqui nos remete à nossa própria incapacidade de estarmos sós. Precisamos

identificar e nos identificar para assumir alguma espécie de humanidade.

É a necessidade do "nós", constatada por Deligny (2008a) e que abordei no caso de Magalie. Se a pessoa não se interessa por esse "nós" que nos reúne, que nos congrega, se ela prefere o chão a nós, isso pode nos parecer, às vezes, dificilmente aceitável.

As formas de interação da pessoa dita autista com o mundo podem se dar em níveis outros que muitas vezes não nos satisfazem. Não que ela seja incapaz de distinguir entre o chão e uma pessoa, mas pode efetivamente trocar uma pessoa pelo chão – ou preferir um simples cadarço.

E se eu proponho dançar com ela, mas ela prefere o chão ou o cadarço, qual seria o problema? Ainda assim, devo interferir? Tenho esse direito? Mais do que isso: estarei agindo direito?

Aïda me ajuda, me guia. Tenho a impressão de que ela me dá sinais balizadores, mas poderia também dizer que todos esses sinais são muito subjetivos, e por isso nem sempre decifráveis. Todavia, alguns indícios me permitem fazer escolhas, dar continuidade a uma proposta, ou buscar outra, ou ainda *deixá-la em paz!* Aliás, será que eu não deveria *sempre* deixá-la em paz?

O problema que se coloca é que deixá-la nessa posição limita qualquer tipo de tentativa de encontro, talvez mesmo a sua liberdade em dizer, com seu corpo "sim" ou "não", pois toda a sua concentração parece se localizar nesse território: chão, saliva, língua.

"O repouso faz bem, mas não a solidão. Ficar aqui isola muito." (SELLIN, 1998, p.53 tradução nossa).

Nos momentos em que parece preferir o chão, ela se volta para ele. Posso virar serpente quantas vezes quiser, ela volta a fazer corpo com o chão. Às vezes brinco com isso, tentando entrar nesse espaço "entre" antes que ela se espoje novamente no chão, mas geralmente a brincadeira é curta.

"Não escapamos à única forma de liberdade que damos a nós mesmos." (BENAMEUR, 2008, p.24, tradução nossa). Aïda parece saber o que quer e nesses momentos, na recusa de um certo convite, cola-se ao chão, impossibilitando qualquer deslizar meu entre o solo e o seu corpo.

Nos momentos em que ela parece acolher o que proponho, seus movimentos entram em sintonia com o meu corpo; ela brinca, responde, propõe, relaciona-se. Nós nos impregnamos mutuamente, nos afetamos em graus diferentes, não somente de uma para outra, mas de um momento ao outro, de acordo com as nossas capacidades individuais de

porosidade, que determinam nossa experiência de alteridade.

Seu olhar também se abre para o espaço; percebo uma dilatação de sua kinesfera que acolhe a minha e tenho - como barômetro principal - seu sorriso, que irradia nossa sala. O prazer de dançar! Como diz a pedagoga francesa Chantal Sergent, "a dança é, antes de tudo, uma festa e uma expressão de vida." (SERGENT, 2014, p.18, tradução nossa). É também o que salienta Dewey (2005, 2010, pp. 35-36), quando nos diz que as artes dramáticas (assim como a música, a pintura ou a arquitetura) faziam parte da vida de uma comunidade.

Para Richard Shusteman

> O prazer faz progredir a vida não somente porque ele nos guia na direção do que nós biologicamente precisamos, bem antes e com muito mais força que a razão deliberativa, mas porque nos oferece a promessa de que a vida vale a pena de ser vivida. [...] Entre outros, o prazer suscita um fluxo de emoções positivas que nos abrem a novas experiências e ao outro. (SHUSTEMAN, 2007, pp. 62-63, tradução nossa).

Se dançarinos amadores ou profissionais escolhem fazer uma oficina de dança por desejo, pelo prazer de praticar essa arte, e se eles verbalizam isso, e pagam suas inscrições, o mesmo não se pode dizer dos jovens com os quais trabalhei[73]. Aqui, é a equipe médico-pedagógica do estabelecimento quem decide. Uma vez iniciadas as oficinas, também a equipe artística emite seu parecer. E quando um jovem dito autista parece emitir sinais de que não quer participar da atividade, sua presença é reavaliada pelo grupo de profissionais.

Tudo isso parece mostrar que há uma relação forte de poder entre os profissionais do estabelecimento e aquelas pessoas de quem eles cuidam. Mas na verdade essa conclusão se relativiza muito se percebermos que o que se busca é antes deduzir e atender a uma escolha não verbalizada.

Muitos jovens decidem claramente com seus corpos se querem ou não fazer a oficina de dança. Mesmo que raramente, acontece às vezes que um ou outro se recuse até mesmo a entrar na sala. E isso é respeitado por todos os profissionais desse I.M.E.[74], o que não é o caso de muitas outras instituições.

De qualquer maneira, formas de poder podem existir, mesmo que sem intenção, e eu diria que elas aparecem principalmente em momentos em que me imponho uma meta precisa e obstruo os espaços de disponibilidade do meu ser. Quando me sinto cansada, quando algo exterior preenche meu corpo ocupando meu espaço interior, vejo-me incapaz - por mais que eu me esforce - da escuta e do desapego tão necessários nesse trabalho.

[73] Como pode também ser o caso de aulas de dança em escolas onde uma classe inteira participa dessa atividade.
[74] Institut médico-éducatif Le Triskell.

Para Deligny, (2008, pp.53-54) o simples fato de *crermos saber* o que o outro quer já é suficiente para nos atribuir poder. Nessas situações - diz ele - é impossível negar que a violência existe, assim como o querer, que se opõe ao desapego que acabamos de enunciar. Mais uma vez nos deparamos com a dificuldade de se trabalhar com a pessoa dita autista desprovida de linguagem verbal.

Acredito que a liberdade do sujeito em se inserir ou não numa proposta, em habitar o espaço de dentro ou o de fora, deve ser privilegiada, pois não somente ela minimiza um poder existente como possibilita outras formas de estéticas. O que construímos nessas oficinas é, como diz Cécile Barbedette, "um espaço livre para todos, para cada indivíduo, espaço no qual cada individualidade é uma força que acolhemos e sustentamos. (BARBEDETTE,2012)."[75]

Percebo que o que procuro aqui não é a relação pura e simples com aquela pessoa, mas lhe abrir *possibilidades dançantes* para se relacionar com o mundo que a cerca, com o espaço do qual o seu corpo faz parte. Seria como despertá-la por alguns momentos de um sonho, para que ela se entregue a outros sonhos – compartilhados. Mas sempre respeitando as respostas de seu corpo.

Aïda, Rodrigue e Magalie nos oferecem diferentes espaços, de formas, volumes, densidades, texturas, cores diferentes. Cada espaço é uma paisagem sensível, poética, desconhecida. Cada novo passo é uma aventura. Por mais que sejam distintas, as experiências têm em comum a fluidez: estão sempre se transformando.

É que os modos como um indivíduo reage a cada situação dependem de múltiplos fatores. E se isso vale para qualquer um de nós, pode assumir contornos mais fortes – até mesmo dramáticos - para uma pessoa dita autista. Assim é, por exemplo, que uma simples cólica pode levá-la a um estado de *crise*, de automutilação ou de agressão aos outros. Uma emoção muito forte também pode causar reações de grande nervosismo ou violência. Um pequeno incidente no dia anterior, uma roupa apertada, um estresse qualquer, uma certa luz, uma tal música, um ruído ao longe, a vontade de ir ao banheiro... Enfim, inúmeros são os fatores factíveis.

> Quando falamos sobre nossas emoções, nos referimos muitas vezes, metaforicamente, às sensações físicas: da tristeza como uma dor, da alegria como uma espécie de cócega, do luto como um vazio no coração, da angústia como um nó na barriga. Eu suspeito que os autistas vivam suas emoções de forma muito menos metafórica. O que chamamos de angustia para eles "como" um nó na barriga - é um nó na barriga. O que chamamos de felicidade não é para eles como as cócegas – são

[75] "C'est un espace libre pour tous, mais surtout libre pour chaque individu, où chaque individualité est une force que l'on accueille et soutient.". Citação tirada de um texto enviado a mim no ano de 2012. Versão integral em anexo.

cócegas. A coisa é sutil. (BUTEN, 2003, p. 41, tradução nossa).

Sem poder verbalizar e muitas vezes sem compreender o que se passa, sem o "filtro" que separa, que protege, que permite uma certa distância entre a pessoa e os acontecimentos, o que chega até ela entra em seu corpo como uma matéria bruta, como a ponta de uma flecha na carne. Birger Sellin nos dá um exemplo da complexidade das emoções vividas e exprimidas pela pessoa dita autista:

> Aspiro a calma
> e continuo a mal conduzir a minha alma com acessos idiotas
> Eu desejo a paz e provoco o caos
> e desejo a resistência e suporto nada
> eu desejo o reconhecimento e aterrorizo as pessoas
> eu desejo a verdade, mas eu digo disparates
> Eu quero rir e eu grito
> Solitário eu sou
> Solitário eu serei
> Se eu não saio das minhas solidões autistas estranhas
> ao mundo : eu não quero ser solitário
> ah quando esse dia chegar.
> [...]
> Muitas vezes me torno selvagem e bato em mim mesmo
> se eu enlouqueço assim é porque eu vejo que perco as oportunidades e, em seguida, eu não posso suportar o desprezo
> gostaria tanto de aprender a reagir como uma pessoa sensata. (SELLIN, 1998, p. 23, p.56, tradução nossa).

Por isso, o que coloco aqui não deve ser tomado como fórmula. Um outro que se cola contra o chão como Aïda provavelmente não receberá minha proposta de "serpente que desliza" de igual modo.

Da mesma forma, admito que também posso errar no que percebo como resposta de Aïda. Às vezes, o que ela me dá como retorno me parece claro, como nos exemplos que descrevi, mas em outras são mais sutis e demandam ainda mais cautela no agir[76].

Também por isso, o que prima nesse trabalho com a dança é a observação, a tentativa respeitosa, a invenção, a disponibilidade para o inesperado. Sem uma observação fina – primeiro, de mim mesma, e depois, do outro - provavelmente iniciarei propostas dançantes fora das necessidades desse espaço-tempo compartilhados.

E se esse requisito não é exclusivo da dança com pessoas ditas autistas, pois está ou deve estar presente em todas as situações de encontro, aqui ele é ainda mais necessário – imprescindível, mesmo - pois minimiza as formas de poder existentes junto a pessoas que em

[76] No capitulo 7 (Celine, François, territórios do erro) tratarei especificamente da questão dos erros, mais uma vez a partir de experiências vividas.

geral não se comunicam verbalmente.

Como já adiantei, os modos de fazer – deslizar, escorregar, tocar de uma forma ou de outra - não encerram pequenas verdades absolutas, não são procedimentos fechados. São apenas exemplos de como se pode concretizar, na prática, uma grande verdade, ou uma grande premissa, que é a de respeitar o outro, ouvir o outro, olhar o outro, dançar realmente *com* o outro – atentando para as múltiplas implicações que esses verbos nos trazem.

Os pequenos modos que usei com alguns participantes das oficinas, e que acima descrevi, foram apenas *algumas* das muitas maneiras de construir os encontros. E são maneiras que passaram pelo *meu* corpo, com base em *minha* história, com a *minha* percepção, *minha* sensibilidade, *minha* ética/estética de dançar e de ser nesse mundo. Não significa, assim, que sejam as únicas ou mesmo as melhores. Cada experiência foi e será original. Aliás, nem poderia ser diferente, Ainda que alguém, lendo essas páginas, repita algum gesto ou movimento, a reprodução nunca será completa, exata, pois levará algo de seu autor.

Seja como for, mesmo afirmando a singularidade de cada encontro, de cada trilhar, acredito que se possa (e se deva) traçar linhas gerais dessa experiência, ressaltar qualidades de trabalho que parecem-me importantes, partilhar a poética que vivenciei.

São poéticas - a minha, a de um outro - que caminham, que viajam, que se encontram. Poéticas porosas entre o espaço de dentro e o de fora, entre o que faz a minha casa e a casa do outro. Poéticas que são

> [...] em formação e em um perpétuo movimento, sempre associadas à expansão do ser [...]. O espaço poético não é o espaço euclidiano, um espaço tridimensional, mas sim um espaço que se desenvolve a partir de uma única dimensão: a dimensão da intimidade, que se situa do outro lado da oposição entre um dentro e um fora. (NICOLAS, 2005, p.44, tradução nossa).





4 JEAN-JACQUES, SYLVAINE, ANAËL - TERRITÓRIOS DO TOQUE



Antes de percorremos as experiências com Jean-Jacques, Sylvaine e Anaël, proponho aqui uma breve apresentação da dança contato improvisação, conhecida hoje por grande parte dos dançarinos, mas provavelmente ignorada por leitores de áreas menos afins, e a quem também se destina essa tese.

Desenvolvida nos Estados Unidos na década de 1970 por Steve Paxton, esse gênero de dança, no início, não fez grande sucesso. Em 1972, após três semanas de laboratórios com oito estudantes da Universidade de Oberlin, Paxton ofereceu ao público a peça "Magnesium", que se tornou uma espécie de símbolo da nova proposta. Patrícia Kuypers assim a descreve:

> Rejeitando o modelo de imitação no ensino e na criação, Steve Paxton procurou estabelecer as bases de uma forma coreográfica na qual os artistas inventam suas partituras no mesmo momento em que decifram as que os seus parceiros inventam no instante. (KUYPERS, 1999, p. 06, tradução nossa).

Alguns meses mais tarde, prosseguindo suas explorações, Steve Paxton - que se descreve como "um viajante, explorador que abre caminhos, um doador de ingredientes" (PAXTON, 1995, p.63, tradução nossa) - reúne em Nova York novos alunos, ginastas e dançarinos, dentre os quais Nancy Stark Smith, Mary Prestige, Daniel Lepkoff, Andrew Harwood e Karen Nelson. Essa "expedição de investigação" do movimento, onde a prioridade é dada à escuta, disponibilidade e confiança entre os parceiros, é hoje praticada em diversos países, por dançarinos profissionais, amadores e leigos da prática da dança.

As definições de contato improvisação são muitas, o que por si só já indica como essa prática é extensa, criando-se no cruzamento e na variedade de propostas. Ela engaja não apenas pontos específicos do corpo que estão em determinado momento em contato com um outro, mas o corpo/perceptivo[77], em sua totalidade.

Assim, podemos falar de um "diálogo através do toque" ou "diálogo a partir de um ponto físico de contato entre duas pessoas", de "um jogo de partilha do peso do corpo", "abertura para o desconhecido", "exploração gestual através do movimento improvisado", "disponibilidade do corpo livre do pensamento intelectual"...

Por mais numerosas que sejam, porém, essas definições não conseguem descrever toda a riqueza de movimentos e sensações gerada pelos corpos que se engajam nessa dança;

[77]Para Merleau-Ponty, o conhecimento começa com a percepção. Dai a ênfase especial que ele dá ao corpo. Outros autores, como Richard Schusterman, veem o corpo não como um complexo bioquímico, produtor de reflexos mecânicos relacionados a estímulos, mas como a sede da inteligência sensível, um lugar de compreensão de si-mesmo, dos outros, do seu meio. O dançarino desenvolve e aguça a inteligência do seu corpo perceptivo na sua prática de trabalho.

nem o tempo de partilha que se constrói no momento do encontro entre um corpo e outro, com as bagagens de cada um, mas também com um abandono do seu próprio conhecimento.

> O Contato Improvisação é a arte da conversa [...].
> É uma troca de corpo-a-corpo, onde os dançarinos se mesclam e se alongam, descansam e se agitam, comunicando força e fragilidade. A dança torna-se uma partilha-viagem através as diferentes idades, elementos, guiados pela respiração do movimento.
> Desenvolvemos todos os caminhos que nos fazem e desfazem a estação bípede, em direção ao solo, ao ar [...]". (GUIGOU, 2009, tradução nossa)

Como ensina Steve Paxton, "quando estamos perdidos temos que nos engajar na relação com o desconhecido e com as condições flutuantes de forma adequada". (PAXTON, 1987, 1995, p.63, tradução nossa) Este encontro é - a cada vez que se produz - singular e único.

A dança contato pode ser praticada sob a forma de duos ou em grupo, em aulas regulares, em *workshops* ou nas chamadas *jams*, de acesso aberto a qualquer pessoa, acolhendo indivíduos de horizontes diferentes e de variadas profissões, idades e experiências de dança.

A partir do momento em que o sujeito constrói sua dança na qual seu parceiro é o suporte da sua própria transformação, a estrutura que se inventa é aquela de um questionamento perpétuo onde a construção se faz paradoxalmente graças ao abandono do conhecimento daqueles que a praticam. Como ressalta Karl Frost o contato improvisação é a "metáfora de viver a vida [...], uma forma de cultivar a presença e o desapego […]." (FROST, 1999, p. 210, tradução nossa).

Dada a efervescência das propostas amadoras suscitadas por essa dança, seus pioneiros, em 1975, levantam a possibilidade de criar uma espécie de "marca protegida", em forma de uma escola. Mas a ideia acabou sendo substituída pela edição de uma *newsletter* (The Contact Newsletter), que, em seguida, tornou-se a revista Contact Quarterly – destinada a divulgar o pensamento filosófico que a inspira, que tem como premissa não controlar ou congelar um conhecimento.

Como destaca Aurore Després, essa dança é a abolição do sistema do "aluno-a-formar /-professor-guardião-do-conhecimento". E "raras são as formas de dança, que, como o contato improvisação, nasceram diretamente de uma reflexão tanto estética como ética, artística e política." (DESPRÉS, 2001, pp.131-133, tradução nossa). Para a dançarina Karen Nelson (1999, p.124, tradução nossa), o contato improvisação é uma revolução contra a

tirania do não-tocar. É uma política de movimento que parte do interior para o exterior, rompendo os códigos espaciais e a distância entre as pessoas:

> As pessoas que praticam Contato Improvisação são revolucionárias. [...] aprendemos a sentir a atmosfera que nutre. [...] Nós nos abrimos. Transformamos o ódio e o medo. Compartilhamos momentos criativos. Damos presentes físicos de imaginação, informação, convites, ideias, oportunidades, instruções e comunicação. Nós seguimos nossa intuição. Damos a dança. (NELSON, 1999, pp. 123-124, tradução nossa).

Essa forma democrática de considerar e construir uma dança otimiza sua prática por pessoas com deficiência, possibilidade reivindicada pelo próprio Steve Paxton. Como explica Kuypers,

> Esta forma de dança escapa a qualquer forma de poder pelo fato de existir no diálogo entre duas pessoas. Assim, ela não é sujeita a qualquer ditado estético, ela funciona sob forma de redes, sem hierarquia e fora do mercado econômico. Em suma, é completamente incapaz de refletir a imagem de uma maioria dominante. O Contato Improvisação na verdade não é representação, ele representa seu próprio fenômeno: o impulso que leva, irresistivelmente, todos aqueles quem já experimentaram este jogo corporal a voltar. Pelo prazer ou desejo de aprofundar essa exploração do diálogo em movimento entre duas pessoas em pé de igualdade, numa relação onde nenhuma pessoa manipula a outra. (KUYPERS, 2002, tradução nossa).

Segundo ainda a mesma autora, "não é surpreendente descobrir quão rapidamente esta forma de dança vai encontrar uma função revalorizante e prazerosa ao se expandir às pessoas com deficiência [...]." (KUYPERS, 1999, p.10, tradução nossa). Da mesma forma, Lesage (2003, p.15) afirma que para algumas pessoas – principalmente com deficiências múltiplas - o engajamento do corpo-a-corpo é uma força preciosa de encontro com o outro.

> O prazer de se mover e o prazer da dança com uma pessoa de maneira muito espontânea, são aspectos importantes do contato improvisação. Esta dança se produz em um contexto aonde o corpo é considerado em toda a sua diversidade, como a fonte primeira de onde o espírito pode emergir. (PAXTON, 1993, tradução nossa)[78]

[78]Steve Paxton, "Fall after Newton" (vídeo). Tradução de Aïda BOGOSSIAN nouvelles de danse 17, octobre 1993, p. 26.

4.1 Jean-Jacques

Em 2003, encontrei alguém que foi - e é ainda - de grande importância em meus percursos profissional e pessoal. Jean-Jacques Cousin é considerado uma pessoa com deficiência mental profunda. Ele mora, ainda hoje, no Foyer de vie Logis la Poterie, na cidade de Rennes, França.

Jean-Jacques fazia parte de um dos grupos com os quais eu trabalhava. Hoje tem 51 anos e fala pouquíssimas palavras, basicamente "sim" e "não", e alguns nomes de pessoas conhecidas. Jean-Jacques tem Síndrome de Dawn, e será a única pessoa sem autismo que visitaremos nessa tese.

Coloco aqui essa experiência porque ela me é preciosa, é peculiar, e também porque acredito que a riqueza proporcionada por esse encontro singular nos permitirá construir premissas importantes.

Jean-Jacques demorou 3 meses para tirar seus sapatos, mais uns 2 anos para tirar as meias, 4 anos para se deitar no chão, 6 anos para aceitar minha presença sem que fosse visível por ele, quando me colocava atrás dele.

Posso dizer que praticamente sempre fiquei encantada por cada pessoa com quem dancei nas instituições especializadas, mas com Jean-Jacques uma coisa outra aconteceu. Ou pelo menos foi o que senti.

Possivelmente, pelos pequenos passos de tartaruga que fazíamos. O tempo que levamos para alcançar cada pequena nova etapa. E porque vi - uma vez vencidas as dificuldades - como o seu corpo se integrava de novos passos. Talvez também por ter percebido - uma vez integrados aqueles passos - como Jean-Jacques abria novos horizontes em sua dança. E ainda porque eu me via integrar – graças a ele - coisas ricas em minha própria dança. Talvez, também, porque ele tenha me revelado sua espontaneidade, sua extrema simplicidade, sua poética, sua veracidade – e foi me ensinando um pouco de tudo isso.

Ou, simplesmente, como diria Montaigne (1595) a propósito da sua amizade com La Boétie, "Porque era ele, porque era eu" ("Parce que c'était lui, parce que c'était moi").

Jean-Jacques pouco enxerga, e provavelmente por isso mostrava desprazer e desconforto quando eu me distanciava muito de seu corpo. Nessa dança contato, ele iniciou alguns movimentos que muitas vezes gostava de revisitar, assim como outros que descobrimos juntos. Mas o que mais gostava, mesmo, era de levantar meu braço, gesto que

repetia, e repetia, e repetia, em todas as nossas improvisações, o que às vezes me desesperava!

Depois dos primeiros três anos de ateliê, vendo como ele se apropriava das propostas e com isso me proporcionava outras, fiz algumas tentativas de performances com ele, com um público restrito. Nessa etapa, não sabia ainda se ele tinha ou não consciência das pessoas que nos assistiam, não tinha certeza absoluta se era algo que ele apreciava, desejava. Nesse sentido, corri o risco – pronta para desistir a qualquer momento, se ele me desse qualquer sinal de recusa.

Diante de sua evidente satisfação, expressa não só pelos sorrisos e risadas, mas por sua disposição em continuar dançando, improvisando, por longos períodos – às vezes, mais de uma hora - continuamos a aventura, dançando juntos mais nove anos - ao todo, 12 - e nos apresentando em teatros, festivais, congressos... Um duo nasceu: "10 mn com Jean-Jacques".

Jean-Jacques, "deficiente mental profundo", pela primeira em sua vida trabalhou e foi pago por isso, como artista, com os mesmos direitos que eu, o que nem sempre é o caso de duos como esse.

Antes de cada performance, sempre improvisada, colocava-lhe a mesma pergunta : "você quer dançar comigo?" Uma só vez, antes de um ensaio, ele me respondeu negativamente. Estava fazendo um bolo, com as mãos cheias de farinha. O seu *não* foi categórico: decididamente, o bolo era mais importante do que a dança! Isso me fez ainda mais tranquila quanto à autenticidade dos seus *sim.*

Jean-Jacques foi um dos meus grandes mestres - e o digo não para parecer "politicamente correta", ou algo do gênero, mas com toda a sinceridade e objetividade, e sem qualquer exagero.

Quando, numa dança contato, você improvisa com um dançarino comum, é raro, quase impossível, que ele - por mais inexperiente que seja - retire o seu único apoio no chão, sua única base de equilíbrio. É raro também que ele interrompa a improvisação para limpar o nariz com a manga da camisa, ou ainda para levantar a calça. Seria igualmente inusitado se ele erguesse o tempo todo o seu braço, mesmo quando esse braço está sustentando o seu corpo. Da mesma forma, você certamente se surpreenderia se lhe propusesse uma parte do corpo como apoio, e ele fizesse outra escolha, *completamente* diferente.

Jean-Jacques me ensinou, na prática, a encontrar outros caminhos possíveis com meu corpo, no contato com o seu. Ele me ajudou a compor com o imprevisível. Permitiu-me romper com a neutralidade da dançarina e demonstrar alegria e afeição durante uma dança. Também me ensinou alguns passos dessa longa trajetória que é a de se despojar dos modos de

representação, da procura incansável de “mostrar serviço”, de provar que “sou dançarina”. Mas, como disse, essa é uma longa trajetória a construir, o percurso de toda uma vida. Com Jean-Jacques, apenas ensaiei os primeiros passos numa estrada que talvez não tenha fim.

Fui percebendo, com o passar dos anos, que quanto mais me desfazia do desejo de fazer, quanto mais eu acalmava a “dançarina que quer dançar” dentro de mim, mais eu lhe dava a oportunidade de criar, de inventar, e paradoxalmente mais eu dava, a mim mesma, novas chances de descobertas dançantes.

Como já disse, não é nada fácil - principalmente diante de um publico, deixar de querer “produzir” grandes coisas. Não é fácil esse exercício da espera, da aceitação, do acolhimento do vazio, como citei no caso da Magalie. Tudo de bonito que podemos dizer a respeito, em teoria, torna-se na prática um exercício laborioso, que não termina quando a dança acaba. É algo que nos envolve, nos acompanha.

Quando se finaliza uma improvisação com outra pessoa, praticamente todas as vezes podemos dialogar verbalmente, trocar impressões sobre o que vivemos. Essas trocas muitas vezes nos servem para perceber o que podemos aprofundar, escutar a experiência do outro, suas sensações.

Ora, como eu dizia, Jean-Jacques praticamente não fala, e isso não porque tenha algum problema locução. Por isso, muitas vezes senti um abismo entre o momento em que dançávamos - quando o diálogo entre nossos corpos era a nossa base, a terra onde pisávamos, o lugar de onde extraíamos o sopro, o ar desse encontro - e o momento em que terminávamos nossa dança.

No começo, nesses momentos, sentia-me no vácuo. Com o passar do tempo, já não me incomodava com esse silêncio verbal, pois nós o preenchíamos de outros modos. Havia, sim, um diálogo entre nós, talvez curto no tempo, mas tão ou mais intenso que o outro. Era um diálogo em forma de sorrisos, de um abraço, de uma troca de olhares, às vezes seguidos de uma breve pergunta: “ça va, Jean-Jacques?” (tudo bem Jean-Jacques?) acompanhada sempre da mesma resposta: “oui oui oui!”. Era como se um pouco do ritual da dança continuasse.

Nas várias ocasiões em que apresentamos esse duo, porém, sempre propus um tempo de discussão com o público, pois este trabalho levanta várias questões e permite, assim, uma troca muito rica entre as diferentes sensibilidades, os diferentes pontos de vista.

Uma das perguntas que mais me fizeram durante esses anos - e que também foi muitas vezes evocada nas instituições que acolhem pessoas ditas autistas - gira em torno do contato

físico íntimo com quem é privado, com frequência, de qualquer experiência física sexual ou mesmo afetiva, em sentido amplo.

Para Farah, podemos fazer um paralelismo entre "a dificuldade coletiva em lidar com o toque e a nossa vivência ainda constrangida de manifestações afetivas, visto real ou supostamente atuarem de forma a mobilizar conotações sexuais." (FARAH, 1995, p. 487).

De fato, Jean-Jacques às vezes propunha formas de contato que podiam parecer um tanto ou quanto obscenas aos olhos de parte do público. Certas posições corporais pouco ortodoxas (como veremos em foto mais adiante) ou mãos "lá onde não deviam estar" eram comuns em nossa improvisação. No entanto, se esses mesmos movimentos fossem propostos por uma dançarino ordinário, provavelmente não colocaríamos as mesmas questões.

Não se pode negar que o contato físico é passível de incitar algum desejo sexual, mas não se pode negar tampouco que isso possa acontecer em qualquer situação, com qualquer pessoa. Enquanto dançarinos, porém, colocamos - ou pelo fazemos o exercício de colocar - esse desejo em outra esfera, que eu diria assexuada, ou talvez *sublimada*. Temos a consciência de que, afinal, *estamos dançando*, o que dá outro sentido ao contato, mesmo se infelizmente encontramos, às vezes, em certas "jams", pessoas que demonstram nitidamente seu desejo sexual.

Naturalmente, se se trata de pessoa que não se exprime verbalmente e de quem não sabemos exatamente o grau de compreensão, essa questão, ainda uma vez, é mais delicada.

Nas instituições em que trabalhei, raras foram as vezes - provavelmente mais raras dos que as experimentadas nas "jams" - em que uma pessoa demonstrou alguma forma de excitação sexual nas oficinas de dança. Quando isso acontecia, eu procurava, através do meu corpo em movimento, voltar sua atenção para a dança, para a troca dos nossos apoios, do nosso peso. Em todas as vezes, a excitação deixa lugar à poética de uma dança partilhada.

Com Jean-Jacques, nunca senti qualquer forma de excitação sexual de sua parte. Mesmo quando andava "solta", aqui ou ali, sua mão parecia estar sem outro interesse que o de um simples apoio, de sustentação.

Um texto de Alain Badiou – inspirado em poemas de Mallarmé[79] - nos ajuda a pensar sobre o incômodo que algumas pessoas sentiam na recepção do nosso duo. Badiou alinha seis princípios da dança[80] – dentre os quais o anonimato do dançarino e a onipresença dos sexos:

[79] Stéphane Mallarmé. Divagations, Bibliothèque-Charpentier ; Fasquelle, 1897. Stéphane Mallarmé, Crayonnée au Théâtre, Médaillons et Portaits. Paris, Librairie Nizet, Saint-Genouph, 2000.

[80]Os quatro outros são: 1. A obrigação do espaço: para Mallarmé somente a dança parece necessitar de um espaço real. 2. A nudez antes de qualquer ornamento, que existe por si só, e considera cada coisa no que ela possui no seu próprio tempo e espaço. 3. A abstração de si mesmo – "a dançarina não dança", no sentido em que não executa uma dança. 4. E por fim o olhar absoluto, relativo ao espectador de dança que, para o poeta, deve ser

“A bailarina não é uma mulher que dança, [...] ela não é uma mulher, mas uma metáfora resumindo um dos aspectos elementares de nossa forma, gládio, taça, flor, etc [...].” (MALLARMÉ, 1945, p.304, tradução nossa).

No que se refere ao anonimato do dançarino - que para mim é o ponto central dos dois princípios acima citados - diz o mesmo autor:

> O corpo dançante não imita um personagem, ou uma singularidade, ele não *figura* nada. [...]. A impessoalidade do objeto de um pensamento (ou de uma verdade) resulta do fato de que um sujeito não existe antes do evento que o autoriza. Portanto, não há necessidade de apreendê-lo como “alguém”. (MALLARMÉ, 1993, p.17, tradução nossa).

De fato, quando assistimos a um espetáculo de dança, estamos face a estes(s) corpos que desenham no espaço a metáfora do indizível. Estes corpos são anônimos, desconhecidos, livres de quaisquer sinais de conotação de sua “condição”. Já no caso da pessoa com deficiência, ela não é anônima, seu corpo é marcado por um estigma, sobre o qual colocamos um olhar cheio de *a priori.*

O mesmo pode acontecer com pessoas que participam de certos projetos sociais e que se apresentam em manifestações com bandeiras de inserção ou de caridade. No palco, no cartaz, no panfleto, no ônibus, é o pobre e o negro, é o coitado que dança, que canta, que representa. A pessoa parece assim vestir uma camisa que cola à sua pele: a de sua condição social.

Ela leva consigo a marca de sua alteridade. Enquanto “deficiente” ela não é anônima e consequentemente não tem a possibilidade de onipresença dos sexos. Numa sociedade que lhe nega – em dose maior ou menor – a dimensão humana, passa a ser quase pornográfico ver o seu corpo entrelaçado com outro.

Quando diz que “a dançarina não é uma mulher”, Mallarmé se refere à onipresença dos sexos. Interpretando o Poeta, Badiou nos fala dos três atos da dança: “o encontro, o enlaçamento e a separação”. Sob diferentes formas, esses três atos integram a escritura coreográfica.

Mesmo se dois corpos terminam uma dança entrelaçados, esse abraço é antes uma metáfora do desejo ou do amor, sugerido nesse espaço-tempo efêmero próprio à dança; e isso porque eles nos são anônimos. O encontro entre a mulher (presente por trás da dançarina) e homem (por trás do dançarino) não existe aos nossos olhos no palco. O que emerge desse entrelaçar de corpos não provém dos próprios indivíduos, mas da ressonância do anonimato.

neutro, deixando de lado toda singularidade daquele que observa.

O homem e a mulher, como tais, tendem a desaparecer quando sobem no palco, dando lugar à metáfora desse encontro.

Enquanto público, durante ou depois do ato, pouco ou nada sabemos dos dançarinos ordinários. A não ser pelo que a mídia eventualmente nos diz, ignoramos o que se passa em suas vidas.

Mas o corpo-a-corpo entre uma pessoa com deficiência e uma pessoa comum provoca outras questões. Para começar, o atributo estigmatizante do dançarino nos leva a ver antes de tudo um homem ("o deficiente") e uma mulher ("a dançarina"). O código normativo aqui invocado não é propriamente estético, mas moral.

Assistimos a um encontro pouco ordinário, e isso determina nossos limites de aceitação do incomum. Neste caso, a questão do desejo das pessoas com deficiência, suscitada por alguns membros do público, está enraizada no fato de que não há aqui anonimato possível enquanto isso raramente acontece quando se trata de dançarinos comuns.

Em seguida, é possível também questionar a hierarquia – que pode surgir quando um dançarino com deficiência dança com um dançarino ordinário, principalmente quando a dança que se propõe a obedecer padrões normativos. Como público, somos muitas vezes inundados por julgamentos de valor de um sobre o outro.

Aqui, cada passo dado pela pessoa com deficiência marca a distância entre o que ela "não consegue" em relação ao outro dançarino, ou no que ela muitas vezes penosamente "consegue" em relação a ele e às normas dominantes. Nesse último caso, com frequência, aplaudimos seu esforço para integrar o "nosso" mundo, tornando-se "quase" um de nós, à semelhança do que acontece, por exemplo, nas cerimônias de formatura, quando alguém com deficiência sobe ao palco para receber o diploma.[81]

De fato, como público, é muito difícil esquecer o atributo que estigmatiza a pessoa, não caindo na tentação - quase automática - de comparar, de hierarquizar um em relação ao outro. De ver a deficiência como um suposto déficit. Nesses casos, a pessoa com um atributo estigmatizante só existe como ponto de medida que mostra o quanto - mais ou menos longe – ela está da normalidade dominante.

No entanto, para que possa acontecer um duo, principalmente de improvisação, sustentado pelo encontro, ambos os artistas devem ser não apenas *atores*, mas *autores* do que

[81] Até recentemente, no Brasil, as palmas batiam mais fortes quando o formando era negro – o que, na verdade, tanto pode ser explicado pelo preconceito como pela percepção (consciente ou não) da realidade subjacente. No primeiro caso, as palmas reverenciam aquele que – mesmo tendo um suposto déficit de inteligência, ou pertencendo a uma "classe" assim – conseguiu superar-se. No segundo caso, valorizam aquele que conseguiu superar as barreiras (econômicas, sociais, culturais) decorrentes não apenas de nosso passado escravocrata recente, como do próprio preconceito.

está sendo construído. Nesse sentido, o duo é uno. O encontro não desenha a distância que nos separa, mas o entrelaçamento de nossas singularidades. Era o que tentávamos fazer, foi o que às vezes conseguimos.

Dos três momentos que Badiou propõe na estrutura coreográfica - "o encontro, o enlaçamento e a separação" - o último, no caso daquele duo, talvez não tenha existido. O encontro e o enlaçamento eram a metáfora de uma grande amizade, de uma grande cumplicidade construída ao longo desses longos anos de trabalho.







4.2 Sylvaine

Sylvaine tem hoje 21 anos. Ela participou de uma oficina que organizei, durante dois anos, no Placis Vert, um dos setores do Centre Hospitalier Guillaume Régnier. Ainda hoje, vive ali.

Sylvaine não se comunica verbalmente e seu diagnóstico também é de "autismo profundo". Quando a conheci, passava seus dias sentada num sofá, balançando-se de forma brusca, com força, de frente para trás, enquanto picava papeis, de forma incessante, o que imagino que faça até hoje.

Quando propus as oficinas no Placis Vert, nas primeiras reuniões que tive com a equipe de saúde ficou claro, e de comum acordo, que eu não teria acesso à ficha médica/terapêutica de Sylvaine – já que, afinal, eu estava ali como artista, não como terapeuta.

É verdade que, ainda assim, a especificidade de Sylvaine e de outras pessoas que encontrei poderia servir de argumento para que eu buscasse conhecer sua ficha médica. Mas preferi seguir esse outro caminho, o que - como já fiz notar, e veremos melhor depois - não significa, necessariamente, que fosse o único possível.

Ao longo de todo o processo, como é também o caso de todas as oficinas que propus, mantive inúmeras trocas com os profissionais de saúde, aqui iniciada por um *workshop* de sensibilização para as práticas que se seguiriam.

As oficinas com Sylvaine aconteceram, logo depois da segunda semana, de forma individual. E isso se deu por dois motivos. O primeiro, porque senti que só assim poderia acompanhar o desenvolvimento de sua receptividade e de suas capacidades expressivas corporais. De fato, em contato com o grupo, Sylvaine se retraía, se contraía, o que dificultava sua disponibilidade e nossas perspectivas de encontro.

Em segundo lugar, porque Sylvaine não usava calcinha, o que, no contexto de uma oficina de dança e na presença de jovens do sexo masculino, era problemático para a instituição. Por isso, antes que eu fizesse a proposta desse trabalho individual, a presença de Sylvaine nos ateliês foi questionada pela equipe de saúde.

No entanto, a opção pelo trabalho individual se revelou extremamente positiva, tanto aos meus olhos como aos daqueles profissionais. Desta forma, Sylvaine nunca integrou a oficina com os outros participantes. Talvez isso se tornasse possível depois de alguns anos – ou talvez não. De qualquer forma, nossa maior preocupação não era a de integrá-la no ateliê.

Aliás, uma preocupação desse tipo estava bem atrás de várias outras.

Nos dois anos em que trabalhamos juntas, Sylvaine nunca foi ao chão, nem tampouco tirou os sapatos. E nunca abandonou completamente o peso de seu corpo no meu: o máximo que tive foi o peso dos seus braços, das suas mãos. Mas isso não se restringia ao momento da oficina.

Um ano depois, quando mostrei aos profissionais um filme com algumas sequências de trabalho com Sylvaine, eles demonstraram uma grande surpresa ao vê-la dançar comigo, ao vê-la sorrir, bocejar, interagir... Disseram-me então o que – felizmente para mim – eu não soubera antes: Sylvaine se mostrava muito tensa ao longo dos dias, podia ser extremamente agressiva com os profissionais, já tinha, inclusive, quebrado, com uma cabeçada, o plexo de um e uma costela de um outro.

Na verdade, eu mesma já havia notado, em volta de Sylvaine, um certo clima de temor, que contaminava os profissionais de saúde e reduzia seu campo de possibilidades - tanto para ela como para eles mesmos. Mas se eu tivesse lido a ficha médica, é possível que o medo também me invadisse - e então talvez não lhe tivesse proposto um contato físico, ou não o tivesse feito de forma tão espontânea e livre[82].

De todo modo, repito: não se trata de uma regra. Com certeza existem pessoas que conseguem lidar de outra maneira com a questão. O que me parece importante é distinguir entre os dados que podem ajudar o profissional a ir em direção a ela, e as que dificultam ou até mesmo travam esse movimento.

Com Sylvaine, nunca tive qualquer problema de violência. Ao contrário, era ela que, aos poucos, pedia-me para tocá-la, silenciosamente, levando minha mão aqui ou ali em seu corpo.

Nesses momentos, como em tantos outros, eu me sentia também tocada – e tocada por dentro. E era também assim que dançávamos. Como nos diz Paulo Freire a propósito do seu trabalho, "[...] não é possível exercer a atividade do magistério como se nada ocorresse

[82] Foucault1 (1974-1975), a partir de vários exemplos tirados de fatos reais, discorre sobre a perícia psiquiátrica em matéria penal. A hipótese que ele sustenta é que o registro dos especialistas sugere ao juiz que o indivíduo já se assemelhava a um criminoso antes de cometer o crime. É conhecida, também, a tese do "criminoso nato", de autores como Lombroso, na área da Criminologia, que traçaram perfis - em seus menores detalhes - dos supostos delinquentes em potencial, a partir de exames em condenados – vivos ou mortos. Em 1976, a questão da ficha médica, que atribui cada pessoa ao seu lugar, é mais uma vez citada por Michel Foucault através de um prefácio no livro de Bernard Cuau (1976). Sua publicação irá causar na França, daquela época, um choque enorme.

Seu texto trata de Patrick Mirval, um pequeno delinquente de 20 anos, de cor negra, proveniente do Caribe, que será encontrado morto em Fleury-Merogis, onde estava preso. A proeza de Bernard Cuau reside na dissecção que opera nos registros de especialistas no assunto, na tentativa de culpar o próprio Patrick Mirval, um inocente pelo assassinato cometido sob ele mesmo. Em outras palavras, visto a impossibilidade de atestar um suposto suicídio, os especialistas procuraram provar que a morte havia sido ocasionada por culpa da própria vitima, dada sua "animalidade selvagem", sua "violência incontrolável".

conosco. Como impossível seria sairmos na chuva expostos totalmente a ela, sem defesas, e não nos molhar." (FREIRE, 1996, 2002, p. 57).

Como explicar esses gestos de Sylvaine?

Imagino que tenham sido dois os principais motivos. Primeiro, porque era ela quem colocava os limites, dizendo-me, com o seu corpo, *quando* e *onde* - liberdade que raramente lhe era dada na instituição, por falta do tempo (necessário para essas esperas) dado ou apropriado pelos profissionais. Em segundo lugar, porque esse tocar não era o mesmo que ela tinha o habito de receber, nem de dar.

De fato, existem varias formas de toque. Farah (1995), a partir da reflexão que faz em torno da massagem, distingue dois: o tocar automatizado, relativo às nossas situações cotidianas e uma outra forma de tocar, que provoca um efeito mobilizador tanto para aquele que toca como para aquele que é tocado.

O tocar técnico, inerente essencialmente ao contexto medico, é composto de gestos que são, para Liberman, "marcados por codificações definidas nos manuais do "bem tocar" [...]". (LIBERMAN, 2008, p.137).

O que pude observar, no que se refere aos toques entre paciente/profissional, é que, muitas vezes, eles são codificados, racionais, talvez até pela preocupação de colocar distâncias entre eles. Contatos demasiadamente enrijecidos, muitas vezes como se a pessoa fosse um objeto – no trocar de uma roupa, na condução do corpo para um certo lugar, no limpar, etc.

Por razões como essas, educadores, terapeutas e enfermeiros com quem trabalhei - em sua grande maioria - sentiram, no começo das oficinas, dificuldades não negligenciáveis. Para eles, o caminho de tocar e ser tocado, *na esfera do sensível*, foi longo, às vezes penoso, solicitando-lhes um deslocamento em seus modos de fazer e – por extensão - na qualidade de suas presenças.

Como nos ensina Merleau-Ponty, a mão que toca é a mesma mão que é tocada, no mesmo instante. Se a pessoa se dá a oportunidade de sentir a dimensão sensível dessa composição, vivida *pelo* e *no* próprio corpo, na relação que ele estabelece com outros corpos, sua qualidade de tocar modifica-se imediatamente.

Essa mudança, esse deslocamento - que não é sem importância - pode causar medo, desconforto, apreensão. E é compreensível - e até legitimo - que seja assim, pois nesse tocar eu me coloco como sujeito que é tocado e tocante, numa ação na qual me engajo e que me engaja.

E esse desconforto provém, como relata Chantal Sergent, do medo de perder o papel e a credibilidade enquanto profissional de saúde. Percebe-se então a necessidade de trabalhar sobre esses medos como também sobre a questão da identificação que a pessoa tem à sua profissão.

Chantal ressalta a importância do indivíduo de não se reduzir à sua condição social. Uma coisa é dizer: *"Eu sou enfermeira!"* Outra é dizer: *"Eu sou Fulana de Tal e trabalho como enfermeira"*. [83]

Abrindo o espaço da sua própria humanidade, o profissional enxerga suas próprias dificuldades, suas próprias deficiências, assim como suas potencialidades.

Desta forma, transformando o olhar que tem sobre si mesmo, acolhendo sua singularidade antes do seu estatuto, o profissional percebe e acolhe diferentemente a singularidade do outro – não mais o reduzindo a uma etiqueta, mas – ao contrário – percebendo sua dimensão humana – e única – tão humana e tão única quanto sua própria dimensão.

Essa vivência também pode se expandir na esfera dos pais de crianças e jovens ditos autistas que participaram das oficinas com seus filhos. A experiência do abandono de si mesmo, de ser guiado ao invés de guiar, de se deixar contaminar pelo outro sem o medo do olhar sobre si mesmo ou sobre seu filho, também se mostrou laboriosa.

Como relata Marylaure Delahaye

> essa forma de abandono não nos é natural de princípio, nos sentimos um pouco desorientados no início. É preciso se deixar guiar, tornamo-nos um pouco crianças ao lado de nosso filho [...], tornamo-nos o peso de nossas vidas. Sermos puxados por outros em um tecido frágil não nos deixa ainda à vontade, ainda estamos presos nas algemas dos pais que controlam, que temem constrangimento; nós somos como crisálidas e aos poucos compreendemos que viajamos em um outro mundo de sensações, e quando então nossos pulmões expelem esse sopro libertador tornamo-nos borboletas. (DELAHAYE, 2015, tradução nossa)[84].

Essa atenção dada ao que se passa no nível do corpo perceptível me faz pensar em

[83] "Ce qui fait la crainte de souvent des personnes c'est de perdre leur rôle et leur crédibilité en tant que professionnels de la santé […] ils s'aperçoivent donc qu'ils ont leurs peurs... c'est donc travailler sur toutes ses peurs... d'identification à son métier aussi et pour soi-même : « je suis infirmière » NON ! « je suis... j'ai le métier d'infirmière » c'est différent !". Citação tirada de uma entrevista que me foi concedida no ano de 2014. Versão integral em anexo.

[84] Mãe do jovem Mathis, que encontraremos mais adiante. Versão original: "[...] pour aller vers un lâché- prise, ce qui de prime abord n'est pas naturel, nous sommes plutôt désorientés dans un premier temps. Il faut se laisser guider, nous devenons un peu enfant à notre tour à coté de notre enfant, nous nous laissons prendre par la main, glisser sur le sol, nous devenons le poids de notre vie, tirer par d'autres sur un tissu si fragile, nous ne sommes pas à notre aise, nous sommes encore dans le carcan de parents qui contrôlent qui craignent la gêne, nous sommes chrysalide mais peu à peu nous comprenons nous voyageons dans un autre monde de sensations, alors nos poumons expulsent ce souffle libérateur, nous devenons papillon.". Versão completa dese questionario em anexo.

Nita Little, num *workshop* de contato improvisação do qual participei. Ela nos propôs centrar nossa atenção em certa parte do corpo, como se toda a nossa consciência respirasse naquele lugar. Disse-nos que a cor de nossa dança, sua densidade, sua trajetória, sua poética, estavam completamente vinculados a essa qualidade de atenção, a esse foco.

Um mesmo gesto não oferece o mesmo horizonte no corpo de um ou de outro, na percepção sensível vivida por um ou por outro. A ação de colocar a mão na mão, em si, não quer dizer nada. Como nos diz ainda Merleau-Ponty, "[...] eu só posso tocar com eficácia se o fenômeno encontra em mim um eco, se ele se acorda com uma certa natureza da minha consciência, se o órgão que vem ao seu encontro é sincronizado com ele [...]." (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 366, tradução nossa).

Para Liberman, a questão relevante não é a distinção entre o toque social do toque técnico, mas a "codificação de comportamentos que delimitam modos de relação submetidos a uma série de normalizações que empobrecem o pulsar dos afetos e restringem, em muitas situações, a potência dos encontros por meio de aproximações corporais." (LIBERMAN, 2008, p. 138).

Ainda para a mesma autora,

> Os modos de tocar e ser tocado dependerão das muitas forças presentes em um determinado encontro : quem tocou, como, onde, de que modo, quanto tempo permaneceu em contato, qual o vinculo existente e possível naquela relação e muitos outros aspectos […]." (LIBERMAN, 2008, p. 154)

Alexandre Jollien, filósofo suíço já citado nesta tese, passou grande parte de sua vida em instituições especializadas. As distâncias que os profissionais de saúde sempre impuseram ao seu corpo marcaram sua vida, e essa ferida, de tão forte, ainda parece viva, como se pode perceber nos seus escritos.

> As reflexões sobre educadores encontradas aqui podem parecer duras [...]. Hoje, no entanto, eu não mudaria nada do que eu digo. Eu, desde então, já conheci muitos educadores e fico feliz de ver que todos não praticam a distância terapêutica. [...] A ferida fundamental da minha existência ainda reside na falta de afeto, e eu não posso deixar de dizer que a distância é uma forma de mau trato [...]. Essa distância finalmente cavou, entre educadores e residentes, um abismo insuperável. A distância, é verdade, pode ajudar o profissional a manter a sua privacidade, a não ser corroído pelos problemas do paciente. Mas se uma distância razoável é adquirida através da experiência, ela não deve ser imposta de forma íngreme e fria. Tudo isso é um equilíbrio delicado... (JOLLIEN, 1999, pp. 44-63, tradução nossa)

Se dermos à palavra "terapêutico" um sentido mais amplo, deixando de lado seu caráter de *processo destinado a curar ou a minimizar a doença de um paciente*, não há

dúvida de que a dança com pessoas *extraordinárias* pode provocar repercussões terapêuticas importantes *para a própria instituição* – uma vez que os profissionais fazem realmente um "passo de lado".

Dentre os vários profissionais com quem tive a oportunidade de trabalhar, houve alguns que foram especialmente importantes[85].

Cada um desses profissionais, e cada qual à sua maneira, ofertou-me a possibilidade de ver como a dança, da maneira como a concebemos aqui, pode ser uma fonte de transformação – para eles, para as pessoas de quem cuidam e para a instituição onde trabalham. Nos momentos partilhados, cada um deles me emocionou muito por sua generosidade e disponibilidade, sua atenção e escuta, pelo respeito e pela poesia dos seus movimentos dançantes. Nesse "passo de lado", eles se envolveram numa pequena-grande viagem que rompe fronteiras, que oportuniza, que proporciona tantos e tão inéditos cenários.

À questão (se essa experiência lhes proprorciou algo e, se sim, em qual nível) que coloquei a alguns profissionais – Yannick Thiersault responde:

> Essa experiência propiciou- me muitos "conhecimentos" sobre o ser humano, seu corpo interior e exterior. Sobre mim mesmo e sobre os outros.
> Ela muito me ofereceu tanto ao nível pessoal como profissional.
> Ela proporcionou-me uma multitude de encontros maravilhosos, de instantes mágicos, de verdadeiras sensações, de intensos arrepios, de grandes emoções, de abandono e de estrelas em meus olhos e meu coração.
> Ela deu-me o bem-estar e a plenitude.
> Ela me deu reconforto e um momento de descanso.
> Ela me proporcionou um espaço único de partilha, terno, caloroso, envolvente e cativante.
> Ela me ofereceu um outro olhar sobre mim mesmo, sobre as crianças, suas famílias, e sobre minha profissão.
> Deu-me crescimento e leveza.
> Essa experiência me deu uma grande abertura. (THIERSAULT, 2015, tradução nossa)[86]

Elisabeth Choplin:

> Esses ateliês inevitavelmente me proporcionaram algo a partir do momento onde se trata de um encontro de corpo a corpo onde os jovens e os profissionais e se dão uns

[85] Cito aqui os educadores Yannick Thiersault, Véronique Ballu, Elisabeth Choplin e Sébastien Hamoniaux e as infermeiras Marie Camelan, Viviane Horel, Vanessa Le Boulch, Janick Dutertre e Morgane Gigory.

[86] "Évidemment.Et c'est peu de chose que de le dire. Cela m'a apporté énormément de « connaissances » sur l'humain en son corps intérieur et extérieur. Sur moi-même et sur les autres. Cela m'a apporté sur le plan personnel et professionnel. Cela m'a apporté une multitude de belles rencontres, d'instants magique, de vraies sensations, d'intenses frissons, d'immenses émotions, de lâchers-prise et d'étoiles dans les yeux et dans le cœur. Cela m'a apporté du bien-être et de la plénitude. Cela m'a apporté du réconfort et un moment de répit. Cela m'a apporté un espace de partage unique, doux, chaleureux, enveloppant et envoûtant. Cela m'a apporté un autre regard sur moi-même, les enfants, leur famille et ma profession. Cela m'a apporté de la hauteur et de la légèreté. Cela m'a apporté une grande ouverture.".Versão integral em anexo.

> aos outros, sem qualquer expectativa. Nada é imposto, tudo é proposto e recebemos a cada vez uma nova proposta do jovem como um presente. É uma partilha, nos descobrimos ao mesmo tempo que descobrimos o outro. Nem sempre é fácil para mim realizar toas as propostas, por isso trata-se também para mim de trabalhar sobre o abandono, o não controle e me dizer que "vamos ver"... E vemos coisas tão bonitas. Estes ateliês são de uma riqueza na partilha, no respeito e no encontro com o outro. (CHOPLIN, 2015, tradução nossa)[87].

Véronique Ballu:

> […] um tempo de partilha com crianças ou jovens fora da relação educador/educando, em outro espaço que aquele oferecido no IME [...], uma disposição, uma "conexão" ao outro mais importante do que em outras atividades [...], uma escuta atentiva ao que o outro está vivenciando, para agir em consonância com o que ele nos mostra.
> A ser modesta em minhas expectativas e aceitar que o outro, não vá para onde eu gostaria de levá-lo. Aceitar isto é reconhecê-lo como sujeito por completo, aceitar que ele tenha uma participação ativa nessa troca [...]. A me investir em um momento em que tudo é possível, com um espaço de liberdade e criação importantes, escutar a mim mesma , minha disponibilidade, do meu corpo e dos meus limites. (BALLU, 2015, tradução nossa) [88]

Sébastien Hamoniaux diz: "Profissionalmente, os ateliês me permitiram oferecer coisas diferentes aos jovens que acompanhamos diariamente, vê-los de maneira diferente, criar uma relação com alguns, de enriquecer a relação." (HAMONIAUX, 2015, tradução nossa)[89].

Em outras palavras, antes de cuidar da pessoa, deve-se tratar a própria instituição. Foi a partir desse princípio que se criou nos anos 50, na França, a Psicoterapia Institucional[90],

[87] "Ces ateliers m'ont forcément apporté quelque chose à partir du moment où il s'agit d'une rencontre de corps à corps, où jeunes et professionnels se donnent l'un à l'autre et sans aucune attente. On impose rien, on propose tout et on reçoit à chaque fois chaque nouvelle proposition des jeunes comme un cadeau. C'est un partage , on se découvre aussi tout en découvrant l'autre. Il ne m'est pas toujours facile d'accéder à toutes les propositions, il s'agit donc pour moi aussi de laisser-faire, de ne rien contrôler et se dire on verra...Et on voit de si belles choses. Ces ateliers sont d'une richesse dans le partage, dans le respect et dans la rencontre avec l'autre.".Versão integral em anexo.

[88]Un temps de partage avec les enfants ou les jeunes sans rapport éducateur éduqué ; dans un autre espace temps que celui proposé à l'I.M.E. […], une disposition , une « connexion » à l'autre plus importante que dans les autres activités parce que pas ou peu de supports, d'éléments médiateurs entre nous, une écoute attentive à ce qui se passe chez l'autre pour agir en adéquation avec ce qu'il nous montre, à être modeste dans mes attentes et accepter que l'autre, le jeune n'aille pas où j'aurais aimer l'emmener. Accepter cela , c'est le reconnaitre comme sujet à part entière, accepter qu'il a une part active dans l'échange […]. À m'investir dans un moment où tout est possible, avec un espace de liberté, de création important, à être plus à l'écoute de moi, de ma disponibilité, de mon corps et de mes limites. Versão integral em anexo.

[89]"A titre professionnel, les ateliers m'ont permit de proposer des choses différentes aux jeunes que l'on accompagnent au quotidien, de les voir différemment, de créer un lien avec certains, d'enrichir la relation.". Versão integral em anexo.

[90] A Psicoterapia Institucional nasceu em uma pequena cidade francesa, Saint Alban, durante a Segunda Guerra Mundial, graças a François Tosquelles, um psiquiatra que tinha acabado de fugir da Espanha de Franco. Enquanto a psiquiatria francesa e os doentes eram negligenciados numa Europa devastada e arruinada pela guerra (basta lembrar que o número de pessoas internadas em hospitais psiquiátricos na França que morreram de fome e de frio na época segundo os historiadores, situou-se entre 45000 e 65000), o jovem médico irá realizar uma reviravolta histórica na prática psiquiátrica. Tosquelles foi marcado pelas leituras de Marx, Freud e Hermann Simon - psiquiatra alemão, para quem "os três males que ameaçam nossos doentes mentais em um hospital e contra os quais devemos lutar sem parar são: a inação, o ambiente desfavorável do hospital, e a

centrada na relação entre profissionais e pacientes.

Sobre a *pathoplastie*, esta doença (*pathos)* do meio ambiente *(plastie)*, Oury diz que o "primeiro passo, para poder se falar em criação, é identificar essas áreas congestionadas pela enorme massa de preconceitos, de alienações, das quais somos prisioneiros." (OURY, 1989, p.82, tradução nossa).

Um tocar, um simples tocar, se feito com cuidado, com presença, com respeito, pode, sem dúvida, ser vetor de transformações. Pode favorecer o bem estar de um indivíduo, assim como abrir novas possibilidades de relação, de diálogo – qualidades que se alimentam reciprocamente. E o mesmo acontece segundo a maneira como me posiciono face a um indivíduo, quando me coloco numa relação de igualdade, quando faço silêncio antes de agir, quando vejo o outro como sujeito e não como objeto, quando não vejo a sua diferença como estigma. Tudo isso pude constatar com meus olhos, como pude também verificar pelos através os inúmeros testemunhos dos profissionais com quem trabalhei.

As danças partilhadas com Sylvaine tinham cores diferentes. Algumas vezes eram danças quase que invisíveis, de tão pequenas. Uma delas – meu corpo ainda se lembra- aconteceu a partir do contato de nossas mãos, dos nossos dedos, cada qual guiando a outra, respirando juntas. Simples, pequeno e, no entanto, tão grande.

Um pouco como a *small dances* introduzida por Steve Paxton, em que a consciência do corpo começa com a "observação" da pequena dança em nós (GIL, 2000). Nas palavras de Paxton,

> [...] para começar, é uma percepção muito simples: tudo o que você tem a fazer é manter-se na posição vertical e relaxar (relax) [...] em certo momento você percebe que relaxou no máximo de suas possibilidades, mas ainda está de pé e nessa situação em pé, há um monte de movimentos minúsculos... O esqueleto te mantém

irresponsabilidade do próprio paciente (SIMON, Hermann: La psychothérapie à l'asile, in L'hygiène mentale, numéro de Janvier 1933, pp 16-28. p.16).

Assim, para o jovem espanhol, tratava-se de refundar as práticas e as referências culturais, intelectuais e científicas da Psiquiatria. Ele privilegia uma terapia responsabilizando todos os pacientes e funcionários, independentemente do seu estatuto. Acima de tudo, considera o estabelecimento como uma organização "doente" que deve ser incansavelmente, dia após dia, cuidada. Este hospital é um lugar de vida, de criação, de experimentação. Entre os jovens psiquiatras envolvidos nesta aventura está Jean Oury. Ele irá fundar em 1953 a clínica La Borde, a 200 quilômetros de Paris, trazendo consigo seu amigo de adolescência Félix Guattari. Ambos irão ficar nessa clínica até suas mortes respectivas. (1992 Guattari 2014 para Oury). Como em muitos lugares na França, mas também em outros países, a Psicoterapia Institucional vai permitir a elaboração de uma proposta de acolhimento, renovando a cada vez o desafio de Tosquelles: a luta contra as rotinas mortais, as análises institucionais com o objetivo de derrubar a lógica do poder, inventar a partir da força de vida contida em cada um. Quaisquer que sejam as modalidades de uma pessoa de estar no mundo, os eixos de trabalho que propõe Tosquelles podem, segundo os psiquiatras dessa corrente, ter efeitos terapêuticos para a pessoa e o coletivo. Para saber mais: MORNET Joseph. *Psychothérapie Institutionelle : Histoire et Actualité*. Nîmes: Champs Social Éditions, 2007 e OURY Jean. *Psychanalyse, Psychothérapie Institutionnelle.* Revue VST, n° 95, éditions ERES, 2007, p. 110-125.

> verticalmente, mesmo se você estiver mentalmente relaxado. Mas o próprio fato de você impor a si mesmo esse relaxamento e ao mesmo tempo continuar a manter-se na posição vertical - nesse limite em que você não pode relaxar mais sem cair – o coloca em contato com um esforço base que o sustenta, o que ocorre constantemente no corpo, sem que você tenha consciência [...]. Nós tentamos entrar em contato com essas forças elementares (primal forces) do corpo e torná-las facilmente aparentes. Vocês podem chamá-las "small danses". (PAXTON, 1978, p. 11).

Nessa *pequena dança* com Sylvaine, o tocar vai além dos pontos do corpo que estão em contato, os corpos se afetam e são afetados nesse tato que age sobre eles. Como esse afetar que proporciona o relaxamento máximo dos músculos no esforço de se manter de pé, um relaxamento que afeta todo o corpo e é afetado por ele.

Muitas vezes, Sylvaine conduzia minha mão para dentro da sua blusa, nas suas costas, no contato com sua pele. Nesses momentos eu articulava massagem e contato improvisação, um toque em que colocava minha atenção ora nos seus músculos, ora nos seus ossos, ora na sua pele. Citando o mestre de Nô Zeami[91], diz Hubert Godard, que existem "danças da pele", assim como "danças dos ossos e da carne.". (GODARD, 1989, p.8, tradução nossa).

Outras formas de danças surgiam por meio da observação dos gestos repetitivos de Sylvaine.

"Ritournelle" é um termo francês que provém da palavra italiana "ritornella", ela própria derivada da palavra "ritorno", volta. Inicialmente, a "ritornella" é uma frase musical de algumas medidas e palavras simples, repetidas no Madrigali, gênero nascido na Itália do Renascimento. Mais amplamente, a "ritornella" é usada para designar a curta frase de repetição instrumental que introduz e conclui um canto[92].

Em Francês, costuma-se hoje chamar de "ritournelle" a pequena canção que cantamos para nós mesmos, aquela que fica na cabeça, dando voltas. É uma atividade individual que se caracteriza pela sua simplicidade e repetição, de forma quase ritualística.

Gilles Deleuze e Felix Guattari se apropriam da "ritournelle" para a criação de um conceito que irá evoluir - como outros conceitos deles - ao longo de suas produções. Mesmo assim podemos dizer que, para aqueles autores, a "ritounelle" seria uma espécie de refrão, marcado pela dimensão livre e autotélica, que se repete sem uma meta precisa. É um processo de autoprodução.

Para os filósofos, a "ritournelle" não é um modo de linguagem discursiva, ela não se

[91] Estilo tradicional de teatro japonês.

[92] Para saber mais sobre a questão: GUATTARI, Félix, *Ritournelles.* Paris: Éditions de la Pince à Linge, 2000. Ainda do mesmo autor: *L'inconscient machinique. Essais de schizo-analyse*. Paris: Recherches,1979, no capitulo "Les ritournelles du temps perdu" e *Lignes de fuite. Pour un autre monde de possibles*; e L'aube, Édition La Tour d'Aigues, 2011, no capítulo: "les traits de visagéité".

interpreta, não possui um significado. Se não tem uma meta, nem por isso deixa de ter uma função. Uma função que pode ser existencial para o sujeito, como a de "cavar um território", no caso de um animal. A "ritournelle" é "um modo de territorialização especifica" (GUATTARI, 2007, p.63, tradução nossa).

Pois bem. Ao meu ver, a "ritournelle" parece a versão musical dos movimentos repetitivos da pessoa dita autista. E no que pude até hoje constatar, essa "ritournelle" da pessoa dita autista tem uma função para ela, mesmo sem "nenhum simbolismo e sem objetivo final" (DELIGNY, 2008, p. 40).

De fato, por mais que esse agir revele o "puro ato de agir" (DELIGNY, 2008, p. 40, tradução nossa), esse agir ou essas "ritournelles" não somente integram o espaço da pessoa, mas criam o seu território. Elas são-lhe importantes e podem lhe trazer, no ato do fazer sem buscar - e um pouco como o explorador que encontra numa terra por acaso, quando estava à deriva - sensações de autoestimulação.

Como sabemos, um dos objetivos do método comportamentalista é, em prol da integração do sujeito no mundo dos "normais" - a desaparição dos sintomas do sujeito, Aqui, do balançar da Sylvaine.

"Inclusão significa ser bem-vindo!"

"Eu quero ser incluído! […] Seja bem-vindo! Nós queremos incluí-lo. Venha e seja uma parte de nós e de nossa comunidade!" (FOREST, PEARPOINT, 1987, p. 137).

Já o trabalho que venho propondo é outro. Não se trata de uma forma de tolerância, de um movimento que torna o meu mundo acessível ao outro. Nesse sentido, acredito que ele se assemelhe à *Cena contaminada,* de José Tonezzi, e não só à cena do palco, mas à cena da vida, nossa vida de todos os dias.

Desta forma, o objetivo não é pôr fim ao que os profissionais chamam de sintoma, mas criar uma poética a partir deles. Eles são a paisagem do sujeito, e é através deles que construímos um novo território – não o dele, nem o meu, mas nosso.

Com o seu balançar para frente e para trás, ou de um lado para outro, Sylvaine acabou me propondo – talvez sem saber – outras formas dançantes.

Foram nascendo, assim, por nossas mãos, novos processos, novas construções:

> A natureza engendra semelhanças: basta pensar no mimetismo. Mas é o homem que tem a capacidade suprema de produzir semelhanças. Na verdade, talvez não haja nenhuma de suas funções superiores que não seja decisivamente codeterminadas pela faculdade mimética. (BENJAMIN, 1985, 2012, p. 117, tradução nossa).

Se, quando crianças, imitamos o médico da família, o herói da revista em quadrinhos e tantos outros personagens, e se, quando adultos, também percorremos diferentes processos conscientes e inconscientes de mimetismo, "aceitar o autismo dos autistas – e mesmo apreciá-los - a ponto de querer imitá-los solicita capacidades humanas específicas que não são dadas a todos." (BUTEN, 2003, p.184, tradução nossa).

Algumas pesquisas mostram que quando entram em cena certos sentimentos – como afinidade, admiração, amor ou simpatia – somos levados a *replicar* o outro, imitando ora os seus gestos, ora suas expressões, e até mesmo as modulações de sua voz. Para Cohen (2007, p. 274), um dos sinais de que alguém está se deixando prender pelos laços do amor são esses reflexos corporais. Por isso, não é infrequente dizermos, a respeito de dois namorados, que eles "se parecem irmãos"... Por razão inversa, um casal em crise pode assumir posturas paradoxais entre si.

E se é assim, não me parece irrazoável supor que ao mimetizarmos alguém por amor, simpatia ou outro sentimento do gênero, este alguém se sinta tocado *por nossa própria mimetização*.

Em outras palavras, "é bem possível que o corpo que eu mimetizo (de forma consciente ou não) *sinta-se mimetizado* e com isso se identifique melhor comigo, já que - na medida em que o replico – é como se eu me tornasse ele." (VIANA, 2015, mimeo).

Acredito que a pessoa dita autista tenda a receber nosso gesto ou expressão de modo positivo – quase cúmplice, talvez - como possivelmente acontece, repito, com qualquer um de nós – mesmo sem ter consciência disso - em face de uma pessoa que nos mimetiza, e que desse modo - ou em certa medida - nos reproduz e reafirma.

Acontece que, em geral, na sociedade em que vivemos, os movimentos incomuns das pessoas ditas autistas causam mais repúdio e medo do que admiração, simpatia ou interesse. Talvez nem seja exagero supor - embora se trate de simples especulação - que os corpos de muitos de nós produzam até microgestos ou microexpressões de mal estar ou repulsa, como se não quiséssemos *nos contamin,* como se pudéssemos ser vítimas de uma doença qualquer.

Por isso, nossa tendência não é, provavelmente, a de mimetizá-los, seja de forma proposital ou não.

É verdade que essas nossas reações, conscientes ou inconscientes, são fruto de nossa cultura - e por isso podem ser transformadas.

Mas para que o movimento alheio possa abrir novas perspectivas de criação e diálogo dançantes, não basta simplesmente "tolerá-lo". Por mais bizarro que seja, devemos nos deixar

seduzir por ele, sem preconceito. Se, dentro de mim, esse movimento não percorre um caminho, se não atravessa meus poros e sentidos, se eu o bloqueio ou rejeito, o máximo que conseguirei fazer é imitar – com a frieza de um espelho – o gesto do outro. Não produzo nenhuma poética, nenhuma forma de linguagem. "A comunicação realiza-se quando minha conduta encontra neste caminho o seu próprio caminho. Há confirmação do outro por mim e de mim pelo outro." (PONTY, 1994, 1999, p. 252)

Assim, também aqui, devemos nos deixar levar pelo encantamento. E esse encantamento não se compra, nem se vende: é tributário da veracidade de uma relação e, mais uma vez, de nossa capacidade em lidar com a diferença.

Margot, minha filha mais nova, na flor de seus 18 anos, disse-me há poucos dias que está vivendo um momento muito especial. Tem a impressão de que uma névoa cobria seus olhos; que via mas não enxergava realmente a paisagem do mundo ao seu redor, das coisas, dos seres, dela mesma.

Ela me contou que atravessava um parque de Rennes, quando – sem pensar – viu-se admirando tudo ao seu redor: o canto dos pássaros, a luz por entre as nuvens, o barulho da água, o verde das folhas. E, no entanto, seus passos tinham percorrido tantas vezes esse caminho...

Sem dúvida que esse encantamento de Margot se vincula às suas experiências de vida, mas, como sabemos, uma mesma experiência não produz efeitos idênticos em dois sujeitos, pois elas estão vinculadas a muitas outras e à natureza de cada um; na verdade, talvez nem mesmo possamos falar em *mesma* experiência...

Quando Buten fala de "capacidades humanas específicas que não são dadas a todos", poderíamos talvez pensar que certas pessoas podem e outras não "aceitar o autismo dos autistas". E que isso seria um fato necessário, inevitável, cravado na terra.

Acredito que, para além das experiências adquiridas, existem, sim, pessoas mais disponíveis que outras, mais abertas que outras, mais livres que outras.

De minha parte, com as minhas limitações, prefiro acreditar antes em experiências adquiridas que em fatores – digamos assim – *genéticos*. Mas o que importa é concluir que existem, sim, pessoas que – seja qual for a razão – são mais disponíveis, mais abertas, *mais livres* que outras.

Entretanto, exatamente porque os elementos culturais são – no mínimo – preponderantes, virtudes ou fraquezas podem ser trabalhados ampliados ou reduzidos. E isso depende um pouco de cada um de nós.

Mas não quero dizer tampouco que, se "aceito o autismo dos autistas" sem dificuldade aparente, conseguirei, a cada vez, ver seu movimento com encantamento, pois as qualidades citadas dependem de agenciamentos: de um certo tempo, de um certo lugar, de um modo de "estar aqui", de uma presença.

Ocorre ainda que, por mais que trabalhemos essa qualidade de presença, ela não nos habita continuamente. Chantal Sergent nota que tal presença está vinculada ao abandono da atividade mental - ela se elabora a partir da experiência vivenciada pelo corpo, compreendida por ele, com suas emoções, percepções, na sua relação com o outro. "A experiência, uma vez vivida, não permanece na cabeça. [...] O corpo tem uma memória, e, mesmo se a pessoa se esquece mentalmente de algo, o corpo irá se lembrar do que vivenciou." (SERGENT, 2014, tradução nossa)[93]

Mas se não podemos preservar essa presença a cada instante, podemos, entretanto, criar condições para que ela apareça ou reapareça.

Nos momentos em que sinto que essa disponibilidade pode fugir do meu corpo perceptivo, foco a atenção em meus pés, nos meus apoios, em minha respiração. Retorno à relação mais básica que tenho com o meu meio, à concretude do movimento, para depois tentar abrir novamente as janelas que me estavam fechadas.

Em outro *workshop* de improvisação com Julyen Hamilton, já citado, trabalhamos em torno de dois (entre outros) momentos dançantes: aquele em que não pensamos mais no que estamos fazendo - momento suspenso no ar, como uma espécie de apnéia - e outro em que estamos fora dessa poética de movimento, como se ela escorregasse por nossos dedos.

Para que essa poética pudesse novamente existir, Julyen nos aconselhou a aceitar e a acolher seu desaparecimento, e, voltando aos nossos apoios, colocarmos a atenção em uma certa qualidade de movimento[94]. Na yoga, voltamos nossa atenção para a respiração, que nos ajuda a desprender de pensamentos parasitas que afetam nossa qualidade de presença. A presença do movimento na dança está intimamente relacionada às sensações corpóreas. Como diz Romain Pattier, um estagiário que me acompanhou nessas oficinas, "é preciso que o corpo se torne o cérebro do momento presente." (PATTIER, 2012, tradução nossa)[95].

[93] "[…] le corps a une mémoire, et que même si on ne se rappelle pas avec la tête, le corps va s'en souvenir aussi." Tradução da autora.Citação tirada de uma entrevista que me foi concedida no ano de 2014. Versão integral em anexo.

[94]O termo "qualidade" diz respeito às características que indicam o "como" do movimento (no que se refere ao seu peso, tempo, espaço e fluência - qualidades apontadas por Rudolph Laban, a partir do seu laborioso estudo de movimento com base no esforço).

[95] "Ce qui me paraît le plus important est le lâcher prise, l'absence d'attentes, d'exigences, l'autre, l'harmonie, la symbiose, l'écoute, l'imagination. Que le corps se fasse le cerveau de l'instant présent.".Citação tirada de uma entrevista concedida a mim no ano de 2012. Versão integral em anexo.

Muitas vezes, esse exercício de retorno a mim mesma me abriu a possibilidade de dar presença às minhas ações, e, desta forma, estar com o outro, mas nem toda vez fui capaz de fazer esse trajetória, por mais que o desejasse.

Voltando à minha experiência com Sylvaine, Benjamin (1985, 2012) nos diz que a atividade mimética do jogo é uma ação especificamente humana, na medida em que se define como uma forma de resposta, de diálogo.

De fato, eu não tratava de simplesmente copiar "tal qual" sua gestualidade, o que de todo modo me seria impossível. Schott-Billmann acrescenta:

> A imitação nunca é perfeita, pois não é mecânica; o que é repetido é sempre levemente diferente do modelo inicial. Isso leva os dançarinos à dimensão do jogo, da reciprocidade. [...] Imitar/ser imitado, ver/ser visto, o dispositivo de danças se fundam nessa circularidade de trocas entre receber/dar. O dançarino não "copia", ele engole, assimila, se apropria [...]. (SCHOTT-BILLMANN, 2000, p.17, tradução nossa).

Nessa dança, ia modificando aos poucos algumas qualidades do movimento de Sylvaine. Mudava, por exemplo, a amplitude, a direção, o nível, o ritmo, as partes do corpo engajadas - sempre guardando seu movimento como base, como um músico de jazz que improvisa em torno de uma frase musical ou um certo acorde.

Guattari[96] (2007) relata o longo acompanhamento que fez com Jean-Baptiste, um homem ainda jovem que conheceu na clínica psiquiátrica francesa La Borde. Os médicos o haviam diagnosticado como esquizofrênico. A partir dessa experiência, Guattari apresenta a noção de "constelação de um universo", explicando como foi que - com o passar do tempo e com a construção própria do sujeito - ele introduziu "propostas" no campo concreto de sua vida cotidiana.

Guattari sustenta a ideia de que essas propostas proporcionaram ao jovem "um novo tipo de agenciamento, seu relacionamento com sua família se modificaram, e algumas aberturas surgiram, uma mudança de comportamento significativo, uma estabilização". (GUATTARI, 2007, p.352, tradução nossa).

No caso de Sylvaine, as propostas também vieram mais dela que de mim, a partir de sua *constelação* - embora, é claro, parte de mim viesse junto. Em outras palavras, o que se compunha saía dela, mas passava por mim, antes de voltar a ela. Nesse sentido, não a mimetizava apenas – o que significa, também, que não a mimetizava por completo.

[96] Numa de suas viagens ao Brasil, em agosto de 1982, Guattari é convidado a participar de uma discussão com um grupo de filósofos em São Paulo. A análise deste encontro se pode ver no livro , Micropolitiques , de autoria do mesmo filósofo, em parceria com Suely Rolnik (Paris :Les Empêcheurs de penser en rond, 2007)

Entretanto, é importante salientar que, certas vezes, as possibilidades de emergência do encontro nem sempre surgem ao mimetizarmos uma pessoa, mas de propostas que passam por outras qualidades de movimento, até mesmo opostas àquelas que o indivíduo me oferece. Mas, mesmo aqui, essas propostas surgem a partir das qualidades do sujeito.[97]

Assim, isso não quer dizer que recuso o movimento da pessoa, que não o acolho em meu corpo. Como se fosse uma forma de *jazz* improvisado, componho por meio de resposta, dada sob a forma do que chamamos de "elemento perturbador". Na música improvisada, assim como na dança instantânea, o "elemento perturbador" provoca rupturas e permite novos agenciamentos e/ou novos espaços.

Em inúmeros casos, com as várias pessoas com quem dancei, esse principio de propostas a partir do mimetismo abriu-me grandes possibilidades de relação com o outro. Entrando em sua paisagem, acolhendo-a em meu corpo, atravessando-a, transformando-a, penso que muitas vezes consegui viabilizar uma forma de encontro - mesmo quando isso parecia inviável, como no caso de Sylvaine.

Diante da riqueza do mimetismo, por que não solicitá-lo a cada vez?

Em alguns momentos, podemos perceber que o mimetismo, ao invés de abrir espaços, os obstrui. Como se ao invés de entrar na "bolha" de uma pessoa, eu criasse uma outra, paralela à dela, sem possibilidades de comunicação entre uma e outra.

No trabalho de improvisação junto a pessoas ditas autistas, percebemos no corpo, de forma nítida quando o mimetismo é vetor de um espaço de criação ou quando ele se fecha em si mesmo, podendo até provocar sentimentos desagradáveis.

Tentei, durante um bom momento, definir se esse fator é tributário de um certo tipo de movimento, de uma certa pessoa, ou ainda dos diferentes agenciamentos presentes.

Se me pergunto a razão pela qual utilizo o mimestimo em certo momento e um "elemento provocador" em outro, na verdade não posso dizer com certeza, mas creio que seja esse ultimo fator.

---

[97] Posso, por exemplo, compor com o movimento giratório contínuo de uma pessoa fazendo um movimento oposto, tal como trajetórias diretas, com pausas. Posso ainda provocar uma ação que causa efeito de ruptura, sem por isso parar o movimento repetitivo da pessoa. Um exemplo: Sanata corre e grita pela sala, balançando seus braços com extremo vigor. Se a imitamos (o que já aconteceu) ela fica ainda mais excitada e nervosa, grita ainda mais indo até puxar o cabelo de uma pessoa. Partimos então com uma outra proposta: todos se deslocando lentamente, indo ao chão, colocando o foco de atenção na respiração e na qualidade de peso. Sanata para, observa. Ainda corre e grita, mas faz pausas; abre novos espaços, vai ao chão, abandona o peso do seu corpo no corpo de uma pessoa. Um exemplo oposto: Floran corre e se joga na parede. Os enfermeiros o seguram o tempo todo para cessar seu movimento. Peço-lhes para deixá-lo livre no espaço. Corro com ele e também me jogo na parede. Isso aconteceu, eu diria, nas quatro primeiras oficinas. Depois de alguns ateliês oficinas, Floran praticamente não se jogava mais contra a parede. Todas as outras oficinas foram compostas pelo trabalho de dança contato.

De qualquer forma, acredito que a resposta está em nosso corpo. A partir das percepções que ele nos oferece, podemos sentir qual o melhor caminho a trilhar, no espaço que partilhamos com a pessoa, nesse pré-movimento do ambiente. E, quando não conseguimos perceber isso antes, na reação imediata que a pessoa me dá, ajusto a minha. Acordo minhas cordas para tocar com ela.

Assim, componho sempre a partir do que a pessoa me oferta, seja por meio do mimetismo ou não.

Em maio de 2014, fui convidada para um congresso sobre dança e saúde mental na cidade de Auch, na França.

Nesse congresso, por meio de um documentário - infelizmente não divulgado de outras formas - conheci o belo trabalho que a dançarina contemporânea Anne Lopez realizara na instituição para crianças ditas autistas da cidade de Bagnols sur Cèze.

Mesmo que nossas maneiras de dançar tenham me parecido, em vários aspectos, bem diferentes – afinal, não temos o mesmo percurso, de vida ou de dança - o traço comum que eu notei foi que tanto ela quanto eu tentamos construir algo a partir do movimento alheio, para que os corpos dançantes realizem, de fato, um *encontro*.

A partir da ideia de lhe proporcionar uma outra gama de possibilidades corporais, eu usava com Sylvaine alguns objetos, que integrava aos seus movimentos repetitivos; desse modo, aos poucos os modificava, transformava-os, deslocava-os de sentido. Pequenos detalhes que afetavam a globalidade do movimento[98].

Colocava, por exemplo, lenços de tecidos em seus pés, o que transformava seu balançar num jogo de pés e tecidos. Usava também um grande balão, no qual Sylvaine batia, dando pequenos gritos. Ao acolher seus gestos e sua voz, batendo minhas mãos em suas costas e produzindo um som semelhante, embora não idêntico, construímos um espaço de jogo, de diálogo, de invenções.

Como nos diz Anne Boissière,

> Existe expressão somente na relação dialógica com o mundo, que tem por pivô a atividade mimética. Essa é a razão pela qual a resposta, no jogo, não tem nada a ver com aquela que existe no movimento expressivo primário pertencente à vida humana. Esta resposta não pertence à esfera fechada do ser vivo, não faz parte da espontaneidade, mas da criatividade humana; é aberta. como é a linguagem humana. O gesto, no jogo, é uma verdadeira resposta que se caracteriza pela sua criatividade. É uma resposta que pertence à linguagem, que define a relação da vida humana ao movimento da vida das coisas. Deve-se assim entender que a atividade mimética não

[98] Para saber mais sobre essa questão, sugiro a leitura do texto de Erwin STRAUSS "Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception." Tradução Michèle GENNARD. In; Figures de la Subjectivité. Paris: Éditions du CNRS, 1992.

> é a reprodução mas criação, e isso tem a ver diretamente com a arte, considerada não mais do ponto de vista da representação mas de uma gestual que engaja uma relação global ao mundo. Parece-me que a dança, mais do que toda forma de arte, é o paradigma de uma tal concepção da mimesis. (BOISSIÈRE, 2006, p.123, tradução nossa).

Ao ver as sequências filmadas com Sylvaine, especificamente um momento em que brincávamos com uma grande bola, uma amiga mineira psicanalista, Nadia Figueiredo, disse-me que nesse trabalho o mais importante nesse trabalho era a intuição, algo que não se ensina.

O que posso dizer é que, de fato, na maioria das vezes, apelo à intuição. Graças a ela - e o digo sem querer me exaltar - muitas vezes consegui o contato que me pareceu o mais apropriado, inclusive em momentos de *crise*. Podia então acalmar uma pessoa, evitar uma automutilação, usando uma qualidade de toque, acompanhado por uma atenção particular, pela minha respiração ou usando tecidos, como veremos no relato seguinte com o jovem Anaël.

Como já disse, talvez existam pessoas mais disponíveis que outras para tal ou tal coisa, mas acredito, sobretudo, que podemos desenvolver nossas capacidades que muitas vezes ficam escondidas nos porões de nosso corpo ou de nossa mente. Uma delas é exatamente a intuição, qualidade preciosa, que "não é uma construção organizada do pensamento em direção a uma finalidade clara" (GOUVÊA, 2012, p. 56), e que fomos perdendo ao nos "civilizarmos". Qualidade que possuímos, mas pouco utilizamos e - também por isso - pouco aperfeiçoamos. Colocando nossa consciência racional de lado, a intuição nos permite dar passos que não daríamos, pôr os pés onde não poríamos. Como nos ensina Deligny,

> Tudo o que posso dizer é que quando a consciência é eclipsada, o que aparece, surpreende e vale a pena ser olhado um pouco como as eclipses do Sol - [...] - elas (as eclipses) nos ensinam, a cada vez, sobre o sol que nós pensávamos ver mas que víamos somente nossa própria cegueira." (DELIGNY, 2008, p.81, tradução nossa),

Assim como Raquel Gouvêa, acredito na "interferência da subjetividade e mesmo dos conhecimentos aprendidos e vividos" (GOUVÊA, 2012, pp. 56-57). No entanto, como ela ressalta, "estas condicionantes são pouco a pouco substituídas por uma intuição direta das forças que criam o plano de imanência dos encontros de improvisação."[99].(GOUVÊA, 2012, pp. 56-57).

[99]Desta forma, ao transmitir meu trabalho a estagiários, não procuro levá-los a fazer o mesmo gesto que eu, como, por exemplo, colocar as mãos nas costas de Sylvaine em um determinado momento. O que busco suscitar no futuro profissional é, dentre outras coisas, o desenvolvimento da sua intuição. Possivelmente ele fará uma proposta diferente da minha, talvez mais oportunizadora, mais "justa".

Esta intuição, que podemos desenvolver, mas dificilmente transmitir, está intrinsecamente ligada à escuta: de nós mesmos, do outro, do que nos rodeia. É também o resultado da confiança que temos em nós mesmos, do que sentimos em nosso corpo perceptivo. A intuição não pertence à razão, mas ao corpo animal; ela me faz sentir o chão através das minhas tripas e não pela medida cartesiana do seu volume. Uma intuição não é um objetivo: ela não é voluntária, é o ato de ser guiado pela viagem entre interior de si mesmo e seu meio.

Desta forma, nas tentativas de transmissão que pude até agora experimentar em torno dessa prática, procurei proporcionar o desenvolvimento da escuta da pessoa que me acompanha. Com certeza, Sarah ou Cécile não farão como eu, não colocarão a mão em Sylvaine da mesma forma. Talvez a intuição que as guiará seja outra, e talvez até mais "justa" que a minha.

Um pouco como Jean-Jacques, o trabalho com Sylvaine só pôde existir da forma como existiu porque se estendeu por vários anos. Pela mesma razão, acredito que, se tivesse durado mais tempo, maiores seriam nossas possibilidades de encontro e criação.

Essa questão abre espaço para falarmos um pouco sobre a importância do tempo – mais precisamente, da duração das oficinas de dança nas instituições. No caso do Placis Vert, onde Sylvaine vivia. Marie Leblanc, psicóloga responsável por nossa atividade, decidiu, junto com os outros profissionais, não prolongar os projetos artísticos com uma mesma pessoa por mais de dois anos.

E isso por duas razões. Primeiro, para evitar qualquer tipo de dependência ou apego importante entre um residente e um artista. Depois, para proporcionar diferentes propostas ao grupo, pela riqueza da diversidade e também pelo fato de que a pessoa se insere de forma mais ou menos importante em cada uma delas.

Em outro setor do Centre Hospitalier Guillaume Régnier, trabalhei por nove anos, e certas pessoas me acompanharam em todo esse tempo. Praticamente todo o grupo participou de vários eventos da companhia Dana[100], no palco, na bilheteria, no acolhimento do público. Guardo ainda hoje contato com algumas delas, por meio de cartas ou mesmo do Facebook.

No caso de Jean-Jacques, não me foi colocado limite de tempo, o que nos permitiu continuar nosso duo mesmo quando – após sete anos – a nova diretoria da instituição encerrou a atividade. Meu desejo era que os profissionais se encarregassem da oficina, o que nunca aconteceu. Talvez, na verdade, os interesses da nova direção estivessem em outros lugares –

[100] Que dirigi, já citada nessa tese.

Fernandes Viana, Anamaria. Dança e autismo : espaços de encontro - 2015

pois as atividades artísticas passaram a ter metas especificas e de curto prazo.

Pude também sentir uma grande mudança na burocracia, que se tornou complexa e exagerada em tudo o que dizia respeito ao meu trabalho com Jean-Jacques[101]. A nova direção revelou um completo desinteresse pelo duo[102].

Já no I.M.E. Le Triskell, trabalhei por oito anos. Sem esse tempo, os projetos ali realizados [103] não seriam viáveis.

Quando se fala de oficina de dança para pessoas ditas autistas ou com alguma outra especificidade mental, acredito que a temporalidade é de grande importância, e isso porque, como podemos notar no relato com Sylvaine e com Jean-Jacques, a relação com o tempo dessas pessoas é completamente outra.

Se respeitamos esse tempo individual, singular de cada pessoa, devemos respeitar também o tempo necessário de uma oficina. Não falo de semanas, nem de meses. Acredito em anos.

No ano passado recebi uma proposta do Centro Coreográfico de Rennes – Le Musée de la Danse, dirigido atualmente por Boris Charmatz, a instituição mais importante da Bretanha em matéria de dança contemporânea. A proposta era para dividir, com mais outras 4 dançarinas, um calendário de 4 meses de oficina de dança (4 oficinas para cada dançarina) no Foyer de vie Logis la Poterie, onde trabalhei e onde vive ainda Jean-Jacques.

De início, aceitei essa proposta, bastante tentadora, principalmente para o meu ego. Entretanto, na primeira reunião que tive com os outros dançarinos e com a equipe do Foyer de vie, decidi recusá-la. O que me pareceu evidente é que, para mim, uma iniciativa do gênero não tem sentido se deixar de lado a realidade daquelas pessoas, para considerar apenas o que projetamos para elas.

Sob a bandeira da igualdade, que também já mencionamos, às vezes construímos

[101] Desde o inicio de nossas apresentações, solicitei a autorização formal da parte do tutor de Jean-Jacques, que inclusive veio ver o nosso trabalho antes de me fornecê-la. Guardo ainda hoje o cartão por ele enviado, agradecendo-me, com emoção, e eu só me refiro a esse testemunho espontâneo, e provavelmente real, para mostrar como a dança, mesmo sem fins terapêuticos, pode ser importante para pessoas vulneráveis como o meu amigo Jean-Jacques. Após receber a autorização, passei a ter praticamente acesso livre para nossos ensaios, assim como para visitá-lo. Os ensaios aconteciam nos meus momentos livres, o que - com minha complicada agenda de dançarina, professora, coreógrafa, estudante e mãe - muito me facilitava. Inicialmente, os ensaios eram marcados junto com os profissionais com pouco tempo de antecedência. Podia também passear com Jean-Jacques, levá-lo em parques, ou para tomar sorvete ou comer certo bolo que ele amava. Já a nova diretoria não me deu as mesmas liberdades, Passei a ter que estabelecer um calendário com 3 meses de antecedência para os ensaios. E tive que desistir de alguns espetáculos, porque me foram propostos perto do dia da representação. Um deles, inclusive, no Centro Nacional de Arte Contemporânea da Bretanha, um importante órgão cultural, e isso sem que houvesse qualquer bandeira do tipo "Semana da Pessoa com Deficiência" – o que mostra como as pessoas vão se sensibilizando para essas práticas mais abertas da dança... Não pude também continuar meus passeios com Jean-Jacques, dada a exigência de um seguro especifico...

[102] Mesmo fazendo alguns ensaios dentro da própria instituição, nunca tiveram a curiosidade de ver o duo.

[103] Como veremos a seguir, no capitulo "Sarah, Contin, Mathis e o Espaço comum dançante".

projetos sem raízes, sem base, sem estrutura, projetos que podem colocar certas pessoas em situação de dificuldade. E o pior é que muitas vezes são esses projetos que recebem os maiores financiamentos dos governos, pois aparentam ser *politicamente corretos* – prometendo ao "deficiente" as mesmas possibilidades que ao "normal", sem levar em conta suas especificidades.

Como nos diz Merleau-Ponty, "um comportamento desenha uma certa maneira de tratar o mundo." (MERLEAU-PONTY, 1994, 1999, p. 369).



4.3 Anaël

Anaël tem hoje 14 anos. Trabalhamos juntos durante dois anos no I.M.E. le Triskell. Quando o conheci, era extremamente agressivo e agitado. Mordia e puxava os cabelos de seus camaradas e dos profissionais, corria, pulava, gritava. Batia com a cabeça na parede ou no chão, mordia-se.

Anaël tem um problema respiratório - é traqueostomizado.

Respirava com ajuda de um tubo colocado por meio de uma cirurgia da traquéia.

No caso do Anaël, foi importante para mim saber que tinha sido submetido a várias intervenções cirúrgicas, e vivenciado momentos de violência física. Isso não me dava a chave que precisava para abrir a porta que me levava a ele, pois essa chave só encontrei na prática do trabalho.

O fato é que se, para qualquer ser humano, passar por varias intervenções já não é algo fácil, muito pior ainda será para uma criança dita autista, com quem nos comunicamos de forma tão precária.

Infelizmente, não são todos os profissionais de saúde que têm a paciência e o cuidado necessários para lidar com essas crianças. Mas esses profissionais existem, e são preciosidades.

Como praticamente todas as crianças tinham medo de Anaël, já que muitas vezes ele as tentava agredir, decidimos que as oficinas com ele aconteceriam de forma individual, o que, como no caso da Sylvaine, tinha se mostrado uma boa solução.

O momento de trabalho com Anaël se dava antes das oficinas coletivas. Quando sentimos que ele estava "pronto" – ou seja, mais calmo, menos agressivo - nós o convidávamos para participar dos 20 primeiros minutos com seus camaradas. Anaël compreendia esse convite que lhe era feito verbalmente, e sua forma de resposta era ou continuar na sala, ou mostrar seus sapatos, dizendo assim que queria sair.

Mais uma vez, a inserção de Anaël não era a nossa primeira preocupação, pois a necessidade desse tempo individual nos parecia evidente. Assim, ele participou de poucos ateliês coletivos, quatro ou cinco durante todo o período. E nesses, foram raros os momentos em que puxava os cabelos de alguém ou fazia outro gesto agressivo.

Durante as oficinas individuais, por mais que demonstrasse um grande prazer (chegava rindo, pulando, escolhia um tecido para que eu começasse o trabalho) e abandonasse aos poucos o medo de ser tocado, algumas vezes também puxou – e com violência – os meus

cabelos ou empurrou minha cabeça no chão, ou contra a dele.

Para Dominique Holvoet[104] e sua equipe de profissionais, o ato de violência de uma criança não tem como alvo a pessoa; trata-se de uma violência "que a habita, que a persegue, que a faz sofrer". Daí porque eles a acolhem como se fosse uma espécie de "câncer" (HOLVET, 2013, p. 81, tradução nossa).

Da mesma forma que Holvoet, eu nunca recebi os gestos agressivos de Anaël ou de alguma daquelas crianças como algo dirigido a mim. Sempre me pareceram a expressão de um mal estar, traduzido da forma que lhe era possível.

Mas acolher essas violências no corpo não é algo simples para todos. Procuro, antes do inicio de um trabalho, expor e dialogar sobre essa questão com os estagiários de dança que recebo e acompanhá-los em caso de algum incidente, na medida do que me é possível no momento.

Ao testemunhar sua experiência, como dançarina estagiária, Johanna Falkenberg diz:

> Essa experiência me ensinou muito... eu comecei a aprender, e ainda estou aprendendo a cada vez, a ter uma verdadeira escuta, a ser paciente o suficiente para acompanhar o impulso do outro... Eu aprendo a não levar para o lado pessoal as manifestações de raiva ou de rejeição, a sempre tentar colocar as coisas dentro de uma globalidade, da qual eu percebo somente as características mais grosseiras (acho que é uma forma de humildade que me ensinam as crianças, os jovens)... (FALKENBERG, 2015, tradução nossa)[105]

Mais uma vez, o bem estar dos indivíduos me parece primordial. Se, de alguma maneira, também me preocupo com isso quando trabalho com dançarinos profissionais, como coreógrafa ou professora, aqui é o próprio chão sobre o qual me apoio. De fato, não posso pretender acompanhar um indivíduo no desenvolvimento das suas capacidades de criação, se o que proponho lhe causa medo, desconforto, apreensão.

> Eu diria que a virtude número um [...] é a de não fazer mal. O número dois seria tentar discernir o momento em que uma intervenção pode ter um âmbito pragmático processual, o que é muito raro. E, tendo êxito neste discernimento, ser capaz de encontrar os seus limites, o que nos traz de volta ao primeiro preceito, o de não fazer

[104] Um dos responsáveis pelo centro Le Courtil para crianças, adolescentes e jovens adultos ditos autistas na Bélgica, onde foi filmado o belo "À ciel ouvert" de Mariana Otero. O trabalho da equipe do Courtil, que podemos ver por meio desse documentário, é exemplar. Assistimos um acompanhamento que respeita as especificidades de cada pessoa, que acolhe e inventa a partir dessas singularidades. Para saber mais: http://www.courtil.be/courtil/

[105] Respondendo ao questionário que lhe enviei: "Cette expérience m'a beaucoup apporté... J'ai commencé à apprendre, et j'apprends encore à chaque fois, à avoir une vraie écoute, à être assez patiente pour pouvoir accompagner l'impulsion de l'autre... J'apprends à ne pas prendre personnellement les manifestations de colère ou de rejet, à toujours tenter de replacer les choses dans une globalité dont je ne perçois que les traits les plus grossiers (je pense que c'est une forme d'humilité que m'enseignent les enfants, les jeunes) ...".Versão integral em anexo.

mal. (GUATTARI, 2007, p. 375, tradução nossa)

Certa vez, numa instituição brasileira, vi um trabalho de circo com crianças e jovens ditos autistas. Por mais bela que fosse a intenção daquelas pessoas, fiquei chocada ao ver as crianças serem levadas à força em cima de uma bola ou obrigadas a usar outro objeto qualquer. O que importava ali era "conseguir" alguma coisa – e não respeitar o território sensível de cada pessoa.

Segundo Jean Foucart,[106]

> O sofrimento é separação; a arte, uma fonte criativa da união. Ela não é em si mesma uma solução, mas metaforicamente acaricia. O papel do sofrimento na sociabilidade sempre existiu. O homem que testemunha a dor pode, em parte, mas apenas em parte, assumir o sofrimento do outro, partilhar a dor do outro.
> [...]
> A não-indiferença para com o outro e a sua dor é um elemento essencial. Esse elemento é a responsabilidade pelo outro e a fonte de responsabilidade para o outro. Em outras palavras, é a fonte de sociabilidade. Este é o primeiro modo de sociabilidade, antes de qualquer forma de estar junto. (FOUCART, 2012)

Como ensina Foucart, a não indiferença à dor alheia é fonte de sociabilidade, a dança traz, na sua carne, a relação do homem com seu meio, ela é junção, ela é interação, contato, diálogo. Ela é a não indiferença à subjetividade do sujeito, às suas sensações e emoções.

A dança é uma forma de amor. Mesmo se dançamos sozinhos, num palco ou na sala da nossa casa.

"Eu quero a segurança de seu amor, eu não quero viver sem amor." (SELLIN, 1995, 1998. p. 51, tradução nossa).

Voltando a Anaël, lembro-me que no começo das oficinas era praticamente impossível tocá-lo, acalmar sua excitação, e a menor insistência podia complicar seu problema respiratório.

Decidi então trabalhar com quatro objetos: tecido elástico, tecido transparente, grandes pedaços de saco bolha e uma bola.

Em primeiro lugar, trabalhei com um tecido elástico, que podia usar de diferentes maneiras:

a) escorregando no chão, seguindo suas corridas de um lado para o outro (com a ideia de acompanhar e também de convidá-lo a sentar-se ou deitar-se nesse tecido);
a) usando tecidos nos níveis médio e alto, ainda acompanhando suas corridas, desta

[106]Doutor em Sociologia, Jean Foucart é professor do departamento social da Haute École Charleroi-Europe.

vez com a ajuda de um educador, que segurava as duas outras pontas do objeto - propondo-lhe assim a possibilidade de passar por debaixo do tecido ou tocar o tecido no alto com as mãos (trabalho em torno desses dois diferentes níveis);

b) fazendo deslocamentos com o tecido colado em seu corpo, sobre o qual ele podia abandonar o seu peso e, por fim, criar uma forma de rede – que usávamos para seu relaxamento, principalmente em momentos de *crise*;

c) Quando Anaël se sentava ou se deitava no tecido, pedia a um educador que o puxasse ao longo da sala, deslocando-o. Nesses momentos, eu o acompanhava me escorregando, fora do tecido, porém próxima a ele. Outras vezes passava debaixo do tecido no qual ele se deitava;

De uma maneira geral, para mim, o uso dos grandes tecidos elásticos foi uma grande descoberta nas oficinas com pessoas ditas autistas, pois proporcionava tanto explorações corporais através do jogo, como momentos de encontro entre crianças e profissionais, e entre as crianças elas mesmas.

Esses jogos, como já mencionei no caso do Rodrigue, abriam aos poucos um outro espaço, o espaço dançante. São transformações muitas vezes utilizadas por dançarinos contemporâneos, quando um simples gesto se torna poesia. Um dos exemplos, dentre vários outros, é o dançarino Lutz Förster, na criação *Uma Peça de Pina Bausch*, (1980), onde ele traduz, na linguagem dos surdos-mudos, a letra da canção "The Man I love".

Aqui, a simples transposição da tradução, de um espaço ordinário para o palco, muda o sentido que podemos lhe dar. E o mesmo acontece quando o artista insere gestos do cotidiano em cena – trabalho inaugurado pela já citada Anna Halprin.

Nos jogos com as crianças ou jovens ditos autistas, as transformações vinham por meio de mudanças das qualidades de movimento de um dado gesto – enfatizamos sobretudo as variações de ritmo, de amplitude do gesto, de níveis e direções.

Quando com alunos sem dificuldade de compreensão verbal, podemos propor outras espécies de transformações, passando por metáforas, pela expressão *como se...*, tão usada na dança contemporânea. E, então, é "como se estivessem pisando em bolhas de sabão", "como se estivessem sendo puxados por um tecido", "como se estivessem passando debaixo de um tecido molhado", "como se estivessem apoiados em pequenas bolas", "como se essas bolas crescessem, rolassem", "como se as bolas se transformassem em plumas"...

No caso das crianças ditas autistas, o uso das metáforas acontece por meio do próprio

movimento, pela maneira como propomos transformá-lo através do nosso corpo. Uma metáfora que surge e que se transmite de forma não verbal, na poética do movimento partilhado.



Os recortes de saco-bolha traziam uma textura completamente diferente. Explorávamos com ele as ações de escorregar, rolar, socar, pisar de diferentes maneiras ou saltar, estourando as bolhas em cada uma das ações. Com esses recortes construímos também cabanas, dentro das quais ficava Anaël - sozinho ou com um adulto. Cabanas que duravam apenas alguns segundos, não só pelo calor, mas pelo tempo que Anaël conseguia permanecer num mesmo lugar, executando uma só ação.

A grande bola servia para que Anaël abandonasse o peso do seu corpo sobre ela. O que na verdade aconteceu raras vezes.

O objeto com o qual Anaël mais trabalhou (dada a sua preferência por ele) foi um grande tecido transparente. Esse tecido, que tinha praticamente as mesmas funções que o tecido elástico, ainda que sem a mesma textura, abria outras possibilidades. E uma delas foi especialmente importante. Ele fazia as vezes de segunda pele ou de uma pele intermediária entre nossos corpos, e com isso permitiu os primeiros contatos físicos com Anaël.

Laurence Louppe diz que "a pele é um meio perspectivo que coloca o corpo em relação com todos os pontos do espaço. Não tem o papel de fechamento, de embalagem do corpo orgânico, mas, ao contrário, abre, dá nascimento aos volumes." Louppe (1997, 2000, 2004, p.68).

Quando eu ficava assim, em posição de espera, sentada ou deitada, com o tecido sobre o meu corpo, como minha segunda pele, Anaël se entregava com muito mais facilidade, como se aquele tecido o protegesse do medo que parecia sentir. A partir desse contato, podíamos iniciar uma improvisação, quando então, algumas vezes, ele relaxava – e conseguia conceber volumes, relacionar-se com o espaço, com o meu corpo.

Esses momentos de contato eram curtos, e às vezes, em certas oficinas, impraticáveis. Em tais ocasiões, ele corria na sala de um lado para o outro, puxava meus cabelos ou os do educador, batia com a cabeça no chão.

Mas se o contato e o relaxamento lhe eram tão difíceis; e se digo que se deve respeitar o desejo da pessoa, por que tentava achar meios de praticá-los com Anaël?

Se os propunha é por acreditar que eles ofereciam toda uma gama de possibilidades importantes – exatamente porque a excitação e a violência que Anaël às vezes demonstrava pareciam impedir qualquer outro tipo de emergência, e não só na esfera artística.

A dança contemporânea trabalha com o sujeito, a partir do sujeito, mas também trabalha *o* sujeito. Não vê o corpo enquanto objeto a ser moldado – fazendo-se mais musculoso, dinâmico, performático ou flexível, por mais que essas qualidades possam ser

eventualmente adquiridas[107].

Como nos diz Louppe,

> Na verdade, a dança contemporânea nunca apresentou realmente um programa artístico homogêneo [...]. No entanto, e este é o lugar onde sua poética toca outras áreas do pensamento e julgamento, ela sempre afirmou "valores". [...]
> Os valores morais também como autenticidade pessoal, o respeito pelo corpo do outro, o princípio da não-arrogância, a exigência de uma solução "justa" e não apenas espetacular, a transparência e o respeito pelos processos e pelos procedimentos realizados. (LOUPPE, 1997, 2000 pp. 33, 37).

E Jacqueline Robinson: "na dança contemporânea existem vários estilos, várias abordagens. Mas o que a define não é uma questão de estilo, mas de filosofia." (ROBINSON, 1994, p.21, tradução nossa).

Robinson nos diz ainda diz que a improvisação é "uma viagem no interior de si mesmo", e eu acrescentaria que também é uma viagem no interior do outro e no exterior que nos envolve. (ROBINSON, 1997, p.65, tradução nossa)

A improvisação nos coloca numa espécie de diálogo permanente com o mundo. Ela rompe hierarquias, questiona o lugar do saber, os códigos estéticos dominantes. E nos permite muitas vezes enxergar o invisível, abrindo horizontes.

Quer sejamos pessoas ditas autistas ou não.

Pelas oportunidades que abre, é uma proposta de grande riqueza para os que a praticam – e até mesmo, em certa medida, para os que apenas a observam. Ela nos propõe a arte da escuta. E nos ensina a nos adaptarmos ao outro, a enfrentar o desconhecido, a dançar sem ter de construir uma forma precisa, a aprender dançando, a aprender com o outro... É uma dança que proporciona um horizonte de emergências.

Karen Nelson (1999) se refere a um "convite", termo que também já mencionei e que me parece muito justo quando se fala de encontro no campo da dança. De fato, tudo o que construímos, com cada uma das pessoas aqui mencionadas, surge a partir de convites, propostas, possibilidades e não de ações a serem necessariamente realizadas, impostas como ao sujeito.

Sobre o seu trabalho com Marie France, diz a dançarina e coreógrafa Mathilde Monnier (1999): "bastava seguí-la"...

Mas para segui-la se faz necessário um mínimo de identificação, ou ao menos um

[107]Mesmo se, como nota por exemplo Isabelle Ginot (2002, p. 228), os dançarinos contemporâneos, a partir dos anos 90, têm procurado adquirir um grande nível técnico, até mesmo performatico. Entretanto, se muitas são as obras com vertentes espetaculares, a origem da dança contemporânea reside na busca de uma certa "verdade" orgânica, essencial ou originária, […] uma abordagem na qual "mostrar a verdade do corpo" constitui algo tanto político como estético".

desejo de identificação que permita a partilha de um mesmo trajeto, de uma experiência, fundada por (e fundante de) uma empatia entre dois seres, por mais diferentes que sejam um do outro.

> Mas uma vez que não somos autistas e nunca o fomos, a empatia para com uma pessoa autista é um dom, que precisamos desenvolver em nós mesmos. Para isso, temos que solicitar nossas habilidades, mais ou menos eficientes, de projeção e de identificação, para imaginar e sentir o que se passa com o ser Ginette ou Guy, ou Martin. O que se passa ao sermos quem eles são - em suas cabeças e em seus corpos. (BUTEN, 2003, pp.195-196, tradução nossa).

Empatia que não passa pela busca da interpretação dos sentimentos do outro, mas pelo acolhimento cinestésico[108] de sua energia que atravessa a minha - que a transforma, que a guia.

No caso de minha experiência, acredito que o processo de identificação aconteceu por meio do grau da porosidade do meu corpo, de minha capacidade mais ou menos importante de me deixar contaminar pelo outro. Mais uma vez, não se trata de "reabilitar o sujeito para integra-lo", "[...] a palavra 'poroso' refere-se, em primeiro lugar, através do grego 'poros', a orifícios, mas também a paisagens. Poros são um caminho. [...] O corpo poroso é aquele das passagens desta comunicação primordial, tanto produtivas como receptivas do homem com o mundo."(SCHOTTE, 1993, p. 54).

"Há casos em que somos como cavalos, nós psicólogos[109], e, tomados pela inquietação, vemos nossas próprias sombras dançar diante de nós. O psicólogo precisa abstrair-se de *si*, a fim de que seja acima de tudo capaz de ver." (NIETZSCHE, 1969, 1974, p.16, tradução nossa.).

Muitas vezes, ao buscar compreender o outro, interpreto seus sentimentos, projetando neles os meus próprios. O que Nietzsche nos propõe é silenciar nossas projeções para ver além de nós mesmos, abrir nossas possibilidades de empatia com o outro, ver dançar nossas sombras juntas.

Naturalmente, ao me identificar com o outro, nunca deixo de ser eu mesma. E isso significa que o outro que está em mim não é ele *completamente*. Se eu abandono um pedaço do que eu era, para aceitar ser um pedaço dele, nós dois nos misturamos.

Por tudo isso, não é minha própria sombra que vejo dançar diante de mim; como também não é apenas a sombra do outro. É como quando fecho os olhos na frente do mar, e

[108] Para Lenira Rangel, o sentido cinestésico na linguagem de Rudolph Laban, "é o sentido mediante o qual percebe-se o esforço muscular, o movimento e a posição do corpo no espaço." (RANGEL, 2003,2005, p.100).
[109] A palavra "psicólogo" não é aqui usada em referência a essa profissão, mas a toda pessoa que busca compreender o funcionamento do psiquismo humano.

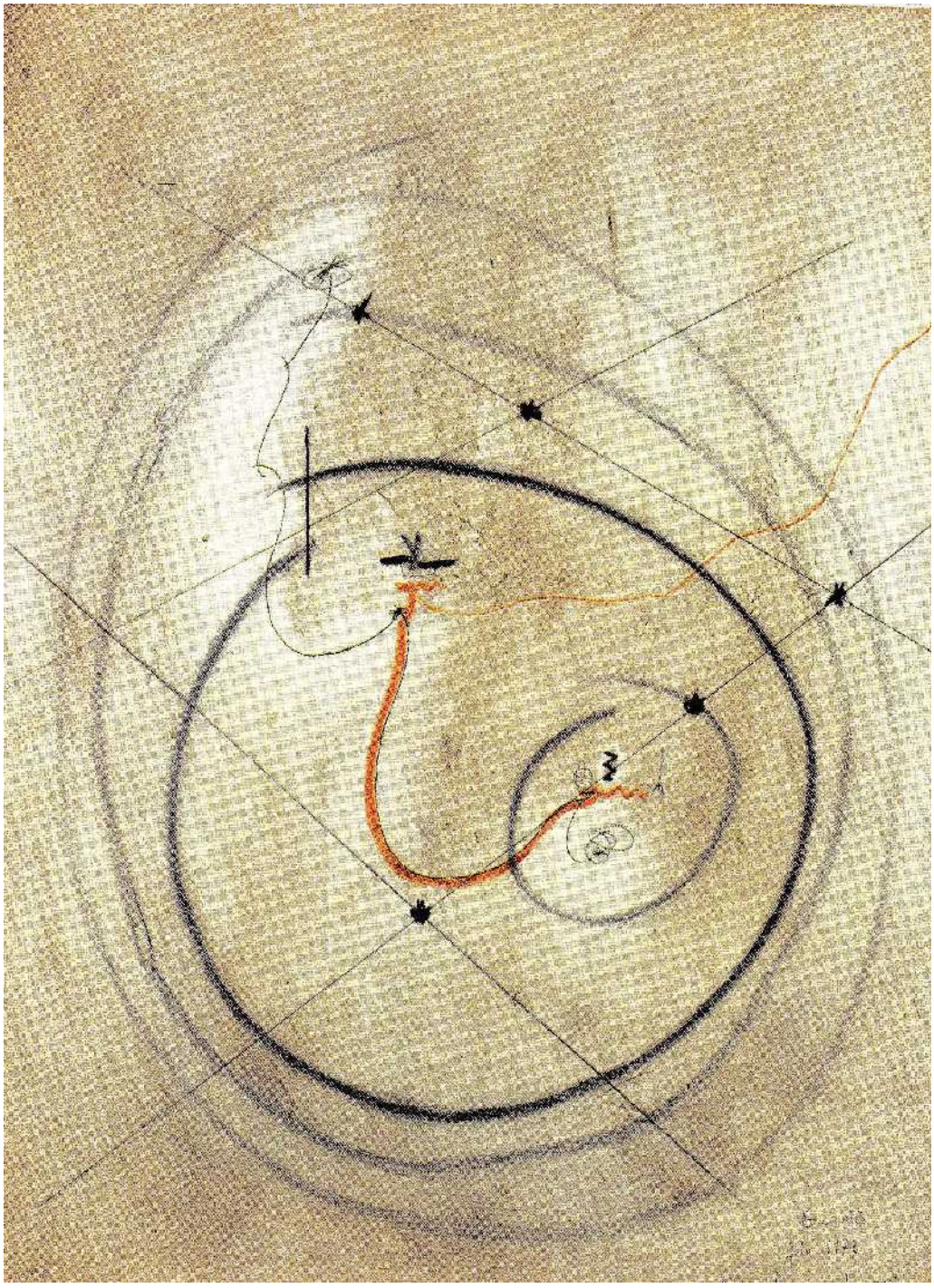
recebo o cheiro das águas salgadas, que inundam todo o meu corpo. E é a partir dessa percepção sensorial, desse meu corpo perceptivo, que abro as possibilidades de empatia com o outro.





5 LINHAS ERRANTES

Traçar a linha errante olhando os nossos hábitos [...]
Vivemos no tempo (do projeto)
ELES vivem no espaço
vêem o que não nos interessa.
(DELIGNY, 1969-1979, tradução nossa)



Quando Deligny funda o que ele nomeia como “réseau” (“rede” seria a tradução mais próxima), um espaço de acolhimento para crianças ditas autistas na região de Cevennes, na França, ele leva atrás de si 30 anos de vida institucional (escola especial, hospital psiquiátrico, clube de prevenção contra a delinqüência...).

Entre 1965 e 1967, Deligny se encontrava na Clínica La Borde[110], ao lado de Jean Oury e Félix Guattari, quando teve um encontro decisivo para a sua carreira e sua vida.

Jean-Marie J. (apelidado de "Janmari") era um menino de doze anos, diagnosticado pelo Hospital da Salpêtrière em Paris como “encefalopata profundo”, e considerado “insuportável, *invivável* e incurável” (DELIGNY, 2007, p.811, tradução nossa). Janmari será confiado a Deligny pela mãe.

Em 1967, Deligny se instala no Gourgas, região do Le Gard, com sua mulher Any Durand, seu filho Vincent e Janmari. Em 1968, em Cevennes, funda o “réseau”, que será oficialmente reconhecido como tal em 1969, quando Maud Mannoni, Françoise Dolto e Émile Monnerot lhe confiam as primeiras crianças ditas autistas.

Durante anos, Janmari e muitas outras crianças e jovens ditos autistas viveram ali, acompanhados por Deligny e alguns voluntários (exceto o próprio Deligny, não havia educadores profissionais; todos eram, como ele dizia, “presenças próximas”, “vagabundos eficazes”)[111]. Deligny se recusava a “ganhar nas costas das crianças”. O grupo vivia de doações ou de suas publicações, que cobriam as necessidades elementares do cotidiano dessa pequena tropa.

Para Deligny, uma “tentativa” é uma maneira de trabalhar, de agir, uma forma de presença ativa no silêncio. E é um ato político, é assumir uma posição. Ao mesmo tempo, dá espaço ao imprevisto, à bricolagem, ao equilíbrio efêmero. É essencialmente provisória, uma atitude que tomamos em certa circunstância, antes de substituí-la por outra que nos parecerá mais justa, em outro momento, “Uma tentativa não é uma instituição, mas um pequeno conjunto, uma pequena e flexível rede (réseau) que se trama na realidade como ela é, nas circunstâncias como elas são, indo até mesmo ao encontro de situações que não podem ser criadas de forma arbitrária.” (DELIGNY , 2007, p. 691, tradução nossa).

A “tentativa” do “réseau” de Cevennes será a mais importante da vida de Deligny. Dela decorre uma longa e fina observação sobre a maneira própria de agir da pessoa dita

[110] A Clínica de Cour-Cheverny (Loir-et-Cher), conhecida como Clínica La Borde, é uma instituição psiquiátrica fundada em 1953 pelo psiquiatra Jean Oury, que a dirigiu até a sua morte, em 2014. Referência central da psicoterapia institucional, este lugar continua a receber pacientes de acordo com os mesmos princípios iniciais: criação de comissões onde profissionais e pacientes dividem responsabilidades no nível material, de organização e de decisão.

[111] Expressão citada por Sandra Alvarez de Toledo em *Cartes et Lignes d'erre* (2013).

autista e uma inversão de perspectiva: em vez de se perguntar o que lhe falta para acessar o mundo da linguagem, Deligny questiona o porquê da nossa estranheza, da nossa dificuldade em acessar o mundo dela.

Para ele, é possível criar um ambiente de existência a partir desse fio de seda, se conseguirmos tecer algo desconhecido, incomum, frágil, tendo como suporte as constelações da pessoa dita autista, ao invés de sua "decretada deficiência mental". A fragilidade desse fio de seda é aquela que se opõe às verdades absolutas, ao voluntarismo do agir. Ao contrário de uma construção em concreto, essa aqui é tecida pela vulnerabilidade do encontro, por uma estrutura de incertezas.O silêncio da pessoa dita autista, ao invés de ser visto como ausência, deve ser percebido como forma de linguagem específica.

Como vimos, Deligny não ignorava a dimensão política de suas propostas. Para Igor Krtolica[112] (2010), a "tentativa" de Cévennes expressa principalmente isso. Não é inicialmente um conceito, mas principalmente uma certa postura numa determinada situação (1960, na França) e dentro de campos específicos (incluindo Psiquiatria e Pedagogia). Deligny se preocupa (e se ocupa) em salvar as crianças com autismo de um confinamento psiquiátrico (KRTOLICA, 2010, tradução nossa).

Apesar de ter sido taxado de "irresponsável" por muitos profissionais da época, aquele "réseau" se propunha a viver, acompanhar, caminhar ao lado de um grupo de crianças ditas autistas, e isso sem qualquer fim terapêutico ou educacional, nem de qualquer modo planificado, com vistas a um resultado específico.

Ao invés de submetê-los a um projeto terapêutico, Deligny privilegia as existências singulares; ao invés de adaptá-los ou educá-los, ele considera que não lhes falta nada; contra a tentação de enquadrá-los num programa definido, regrado em princípios normativos, ele deixa o "réseau" "se organizar", à deriva (KRTOLICA, 2010, tradução nossa).

> Fernand Deligny não criou uma instituição para débeis[113]. Ele tornou possível que um grupo de adultos e de débeis pudessem viver juntos a partir de seus desejos. Ele organizou uma economia coletiva de desejos articulando pessoas, gestos, circuitos económicos, relacionais, etc. É muito diferente do que fazem normalmente os psicólogos e os educadores, que têm uma idéia *a priori* sobre diversas categorias de "pessoas com deficiência". O conhecimento, aqui, não se constitui mais em poder que se apoia sobre outras formações repressivas. (GUATTARI, 1977, p.172)

Em 1976, Deligny escreve em três números da revista *Recherches*, fundada por Félix Guattari, onde revela suas experiências não convencionais tanto no plano da Psiquiatria como

[112] Doutor em filosofia, membro do Groupe de recherche matérialiste, Paris, França.
[113] Na época, a palavra "débil" não tinha a mesma conotação pejorativa que tem hoje.

no da Educação.

Deligny não só vê, lê, sente uma poética no universo do autismo como produz um espaço poético. Viajando por suas palavras, caminhando por suas trilhas, sentimos no corpo o cheiro das árvores, o tempo que passa e que fica, a terra, o gosto de uma fruta; acompanhamos as derivas, lemos entre as linhas. Se ele nos permite sentir a cor de um ambiente, sua escrita também é política e precisa, levando-nos a olhar para a ponta de uma agulha.

Além da sua produção linguística, Deligny propõe um trabalho plástico que ele chama de "mapas".

Esses "mapas" indicam espaços determinados e os traços de deslocamentos das crianças ditas autistas e dos adultos. Atuam como a marca "de um espaço comum primordial, fora da linguagem," ou ainda "um diário de bordo, uma forma de história não-verbal." (DELIGNY, 2007c, p.694, tradução nossa).

Esses mapas nasceram de uma discussão entre Deligny e Jacques Lin, em que este último lhe relata suas inquietações ao ver as crianças ditas autistas se mordendo ou batendo com a cabeça em pedras. Deligny propõe a Jacques Lin transcrever sua experiência no espaço e em seguida colocar a trajetória das crianças ali.

Segundo Sandra Alvarez Toledo (2013), dos mapas emerge uma força de vida, uma sensação de espaço/tempo atravessada de emoções singulares, animada por indivíduos à espreita: adultos que aguardam um "agir" que tira a criança para fora de um balançar mortífero. Eles "mostram um terreno de troca (e de jogo), para além das regras sociais e das categorias do normal e do patológico (e da vida e da morte)." (TOLEDO, 2013, p.4, tradução nossa).

Os mapas se compõem de várias camadas. Em primeiro lugar, a carta de fundo, que permite plantar uma cena, colocar as coisas visíveis, as coisas que conhecemos: das construções às pequenas caixas, cestas, pedras... Camadas de papéis calques são colocadas em cima deste mapa fundo, sobre as quais são traçados rotas e movimentos. Em grafite ou lápis cinza as trajetórias dos adultos e em tinta chinesa as trajetórias das crianças, que Deligny nomeia como "lignes d'erre". Deligny relata que esses mapas têm uma dimensão subjetiva pelo fato de serem feitas a mão, levando toda a carga de sentimento, de percepção e da distância temporal na qual o fato aconteceu e no momento em que foi desenhado. (DELIGNY, 2007, p.933).

Nathalie Poisson-Cogez[114] faz um paralelo entre os mapas de Deligny e o trabalho da artista belga Mira Sanders que, "em suas derivas urbanas, coleta imagens que recompõe no seu ateliê." (POISSON-COGEZ, 2014, tradução nossa).

Do mesmo modo que Deligny, Mira Sanders, revela a dimensão política do espaço:

> O diário de um usuário do espaço é uma frase que me veio à mente quando li Espécies de espaço do escritor francês George Perec. O livro de Perec lida com a percepção de nossas vidas diárias, de microcosmo ao macrocosmo, enfrentando nossa cultura; questionando nosso condicionamento cultural, nossas formas de ver e perceber que todos nós podemos ser vítimas de nosso próprio condicionamento cultural. (SANDERS apud POISSON-COGEZ, 2014, p.34, tradução nossa).

Os traços que retratam o movimento das crianças nos mapas - as "lignes d'erre" - são riscos sem qualquer objetivo específico Deligny também convoca Jean-Jacques Rousseau, repetindo suas palavras: "viajar por viajar é vagar, é vaguear, ser vagabundo."

A tradução fiel de "lignes d'erre" me parece difícil; o mais próximo que encontrei seria: "linhas errantes".

Deligny aborda a questão do projeto e do inato separando duas classes de pessoas: as que vivem em função do primeiro, e fazem parte da elite pensante, "o homem-que-somos", e as que vivem sem a projeção de um objetivo, e se libertam para o movimento inato que as anima, como uma necessidade animal, visceral, bestial. Para ele, as crianças ditas autistas fazem parte desta última categoria e, tais quais "o castor e a aranha, sem o projeto pensado, criam a obra-prima da teia e a arquitetura e da cabana e do dique, como outras obras-primas de criatividade e precisão que os animais nos mostram a cada dia." (DELIGNY, 2008b, pp. 23-24, tradução nossa).

Para ele, o que faz com que o homem seja a condição mesma do projeto é que neste ele vê a sua autonomia, um nível superior que o distingue dos outros animais. Mas se essa autonomia que se origina do projeto pensado é o que lhe dá a medida de sua superioridade, deve-se questionar o porquê do ato de imitar, de fazer como o outro, de se identificar fazendo parte da categoria do "homem-consciente-do-ser".

Segundo ainda o autor, em todo lugar existe uma espécie de tribunal superior que garante direitos humanos, e onde também se pode ver o lado oposto da lei. Se o que nos faz humanos é a capacidade de construir um projeto, somos levados a criar um projeto para a pessoa dita autista, em nome dela, como forma de impedir que ela seja considerada inferior a nós. Projetos bem pensados, na maioria das vezes repletos de boas intenções, projetos que têm

[114] Doutora em Historia da Arte, associada ao Centro de estudos de Arte Contemporânea, CEAC, Lille, França.

por finalidade querer para o outro, no lugar de – mas que, na verdade, são *para-projetos,* já que desconectados dos sujeitos em questão, e que apontam para maneira de viver normativa e normatizante (DELIGNY, 2008b).

De forma semelhante, Jean Oury salienta :

> Quando nós nos encontramos em um estado "normal" (somos todos "normosés", "normopatas"), vivemos presos a um mundo que é inteiramente construído, institucionalizado, controlado pelo Estado, com uma imensidade de coisas planejadas com antecedência, onde não existe realmente o aberto; mas é bem para além deste lugar que estamos falando. Vivemos a existência da banalidade [...] estamos, portanto, presos em uma rede, o que é benéfico em um sentido, mas que é também uma teia de alienação. (OURY, 1989, p.37, tradução nossa).

No espaço exterior em que viviam em Cevennes, as crianças ditas autistas colocavam pedras que, para Deligny, eram como "derivas"; não delimitavam espaços, mas assinalavam suas presenças, apontando uma diferença na maneira de ser entre os adultos e elas. Através da invenção dos mapas, do seu uso e da sua observação, os adultos que acompanhavam essas crianças puderam compreender melhor essas diferenças, mudando assim as intenções projetadas sobre elas:

> Essas pedras foram nos ajudando a agir sob nós mesmos, esses desvios, sem os quais os caminhos necessários no percurso de fazer, permaneciam nossos e não ofereciam nenhuma atração para as crianças, que pareciam nos olhar de fora do nosso mundo cheio de intenções. E essa parcela da crosta – terrestre - nós conseguimos separá-la submetendo-a a uma mudança grandiosa; eram os mapas onde se viam traços, o conjunto dos nossos trajetos habituais e, sobre esse pano de fundo, as linhas errantes, vestígios dos caminhos das crianças, especialmente aquelas cujo projeto nos escapa. (DELIGNY, 2007b, p.705, tradução nossa).

Sem usar os mapas de Deligny, e sem mesmo conhecê-los à época, o traçar no espaço das crianças ditas autistas com quem trabalhei me instigaram e me fascinaram. Danças errantes que me ensinam a trilhar outras maneiras do fazer, a desenhar outras formas de encontro.

Proponho agora apresentar dois jovens que - de formas diferentes - me ofertaram as janelas dessa aventura.

5.1 Linhas errantes de Lucile e Florian

> *Apesar de centrarmos nossas pesquisas sobre os sonhos no repouso, não devemos esquecer da existência dos devaneios do homem que anda, de sonhos do caminho. [...] E como é bela a dinâmica de uma trilha*!
> (BACHELARD, 2004, p. 29, tradução nossa)

Lucile e Florian têm uma característica em comum: uma tendência a se deslocar quase constantemente, sem um objetivo aparente - como o de buscar algo ou encontrar alguém.

Eles traçam linhas, formando cada qual um desenho diferente, caminhando sobre os seus próprios passos, voltando aos mesmos lugares, como um círculo que não se fecha, um ato que não se conclui. "Um agir no infinitivo", como diria Deligny (2008b).

É possível associar esses deslocamentos com as linhas errantes do mesmo Deligny. Mas antes de tudo é preciso observar um detalhe importante: o território no qual - ou com o qual - dançamos.

Os mapas traçados por Deligny e seus companheiros de trabalho têm como território um espaço aberto, cercado de árvores, com pedras, terra, madeira e outros objetos.

Já os territórios onde se encontravam os jovens que citei são bem diferentes, como veremos a seguir.

5.1.1 Lucile

Lucile faz parte do grupo de jovens ditos autistas do I.M.E le Triskell, já citado. Ela também dançou comigo durante 8 anos. Nessa escola, a oficina de dança acontecia numa pequena sala de reunião, medindo em torno de 15 metros quadrados. Durante as oficinas, a sala ficava praticamente vazia; restavam um telefone pregado na parede e um pequeno armário com o som. Ao redor da sala, janelas de vidro que se abriam facilmente.

Nos últimos dois anos de trabalho nessa escola, eu acompanhava dois grupos, um de seis crianças e jovens e o segundo com sete outros. Lucile fazia parte do último. Entre uma oficina e outra, no momento de nossa pausa - que era também a hora de recreação das crianças - eu podia observar os deslocamentos da Lucile, que muito se pareciam com os que ela fazia em seus primeiros anos de dança.

Lucile ia até um ponto, girava em torno de si mesma, sentava-se, fazia um movimento - que variava entre esfregar sua orelha no ombro ou no braço ou morder a manga da sua blusa - e alguns segundos depois se levantava, ia até outro ponto e repetia a cena. Na maior parte

Fernandes Viana, Anamaria. Dança e autismo : espaços de encontro - 2015

das vezes se deslocava pelas bordas dos muros. Seus pontos de paradas eram praticamente os mesmos, assim como seus tempos de pausa. Num ritmo quase apressado, deslocava-se em passos precisos. *Era uma dança.*

Durante os dois anos iniciais, minhas aulas eram numa sala de esportes, de 80 metros quadrados, com objetos de ginástica nas paredes.

Nos primeiros tempos em que dançamos juntas, Lucile tinha grande dificuldade em aceitar não apenas o contato como a aproximação de um corpo. Eu a deixava se aproximar por si mesma, quando sentisse vontade. Como a sala era grande, fazia meus convites de longe, de maneira esporádica, efêmera. Quando ela vinha, girava em torno de si mesma, sentava-se ou chegava ainda mais perto e depois partia novamente, rapidamente. Esses curtos momentos de pausa entre um deslocamento e outro pareciam com os que ela desenhava no espaço na recreação.

Naqueles dois primeiros anos, dividíamos nossas kinesferas em suas pausas, que foram se tornando cada vez mais longas. Assim, o que parecia ser transição se transformava lentamente em tempo de criação partilhado. Os deslocamentos tomaram o lugar das pausas e vice-versa. Antes, era como se a intenção do seu gesto, seu foco principal, estivesse nos passos do deslocamento; a pausa era um momento de respiração. Mais tarde, o foco parecia estar no que era antes pausa, quando dividíamos alguns momentos de dança; e o deslocamento assumiu a função da pausa, ou seja, de um espaço e de um tempo necessários entre nossos corpos.

Dançamos assim durante outros dois anos até que Lucile mudou radicalmente de proposta. Como, na mesma época, passamos para outra sala, não posso dizer se foi isso que a fez mudar, ou se foi o tempo que passamos juntas, ou ambos.

Nos três últimos anos de trabalho, Lucile entrava na sala e buscava automaticamente um contato físico. Se estivéssemos, eu e a equipe, ocupados com outra pessoa, era bem comum que ela se introduzisse nesse espaço pegando nossas mãos, ou propondo outro contato qualquer. Os deslocamentos ainda coloriam seu repertório, mas eram quase sempre feitos junto a uma pessoa que ela levava consigo. Em alguns momentos, interrompia o contato, mas essas pausas eram tão curtas como os próprios contatos tinham sido no passado.

Lucile e eu tivemos belos momentos de dança, em que meu corpo era sua moradia e o seu, meu novo lugar. Também experimentamos outra maneira bem diferente de criação, a partir das linhas dela, não das minhas.



5.1.2 Florian

Florian participou por dois anos das oficinas realizadas no Centre Hospitalier Guillaume Régnier. A sala onde trabalhávamos tinha cerca de 70 metros quadrados.

Nesse espaço, Florian desenhava, com seus deslocamentos, círculos de diferentes dimensões, ocupando no mínimo um quarto do tamanho da sala.

Florian não fazia pausas - ele andava sem parar.

Num documentário que co-realizei ("Un pas de côté", 2010), podemos ver várias tentativas de encontro que propunha nas linhas desenhadas por Florian.

As trajetórias de Florian me permitiram criar uma dança de tentativas.

Desloco-me à sua frente, ao seu lado, espero-o em certo ponto do seu círculo, estendo um braço, deslizo no chão, acompanhando seus passos, tentando desenhar traços paralelos aos dele, experimentando outros traços. Ensaio pausas, mas sem detê-lo, tocando seus pés com os meus ou com minhas mãos; são estes os únicos momentos - de poucos segundos – em que as pausas acontecem.

Compondo a partir dos seus deslocamentos, duas coisas me parecem importantes: respeitar o desejo ou a necessidade de Florian de se mover continuamente e ao mesmo tempo convidá-lo a trilhar outros caminhos, com outros ritmos, e ainda experimentar o tempo de pausa. Mais uma vez, são apenas convites, que podem ser aceitos ou não, e que buscam dilatar o possível, expandir o repertório de movimento da pessoa. Mas o que prima nesses convites é a aceitação do que Florian parece desejar naquele momento e a construção dançante a partir desse desejo.

Muitas vezes, ao conduzir um grupo, é preciso ativar essa conduta individual em cada adulto que nos acompanha. Se, por exemplo, faço uma proposta de trabalho no solo, é muito comum ver os profissionais ou novos estagiários dirigir os jovens ditos autistas para baixo, puxando um braço, colocando-os à força no chão. Daí a importância da *desobediência inteligente* do acompanhador. O importante não é fazer o que coloco como proposta a todo o grupo, mas fazer o que parece ser "justo" com tal pessoa, num determinado momento, escutar os caminhos e as escolhas dessa pessoa com quem estamos dançando.

Aliás, foram muitas as vezes em que – inversamente - sugeria ao grupo uma proposta, enquanto eu mesma seguia outra. Isso acontecia, por exemplo, quando trabalhava com Magalie ou Aïda, já que ambas necessitavam, quase sempre, de um trabalho individualizado, participando pouco das propostas coletivas. Outras vezes, quando via a necessidade de dar

atenção à um jovem ou criança que vivia um momento de *crise*, de auto-mutilação ou de excitação extrema.

Essa *desobediência inteligente* do acompanhador - seja ele um dançarino ou um profissional da instituição - visa, na verdade, sua própria autonomia, a veracidade da sua presença, do seu desejo e do encontro que ele tece com o outro. Mesmo que esse espaço possa ser iniciado por mim, a liberdade de cada um é, como nos ensina Freire (2005, 2011, p. 44) "uma conquista, e não uma doação"; ela faz parte da trajetória individual da pessoa e "exige uma permanente busca".

Como diz Félix Guattari, a propósito do trabalho de Deligny,

> Não é no nível de gestos, de equipamentos, de instituições, que o verdadeiro metabolismo do desejo - por exemplo, o desejo de viver - encontra o seu caminho, mas em um agenciamento de pessoas, funções, relações econômicas e sociais voltados para a libertação política abrangente. (GUATTARI, 1977, p.172, tradução nossa).

Poderíamos então perguntar qual a função do guia da oficina. Acredito que seja de dar ferramentas suficientes para que cada acompanhador, aonde estiver, construa o seu barco, a partir dos agenciamentos de que dispõe e dos quais participa. Não sou eu que construo esse barco, mas posso, humildemente, tentar oferecer-lhe algumas madeiras.

Esse guia, também criador de espaços, tem igualmente por função proporcionar territórios possíveis de emergência, um certo ambiente onde cada pessoa possa descobrir, explorar, criar, aprender com os outros e consigo mesma.

Desta forma, ao conduzir uma oficina onde os acompanhadores se apropriam dessa liberdade, devo estar atenta a tudo o que emerge ao meu redor, dando, quando necessário, indicações individuais a uns e outros. Posso, também, a partir dessa atenção, propor ao grupo uma qualidade de movimento que vejo em alguém que esteja – naquele momento - fechado a uma proposta coletiva, como veremos no capítulo que trata do espaço comum.

Dessa maneira, o *condutor* oportuniza a liberdade de criação e de invenção do acompanhador e, ao mesmo tempo, constrói pontes entre diferentes espaços individuais para a criação de um espaço comum.

Se não proporciono a emancipação do acompanhador, não facilito a da criança e do jovem com quem ele trabalha. E isso se vê não somente nas oficinas de dança, mas no cotidiano da instituição, através dos testemunhos dos profissionais, contando as coisas de que se apropriaram, e de suas pequenas descobertas e invenções.

A autonomia e a liberdade dessa *desobediência inteligente* constroem-se com o tempo,

na calmaria das ações, na observação silenciosa e acolhedora do outro, no agir curioso e instigador, na ética que abraça a prática do fazer, na responsabilidade de (nossas) ações.

Voltando ao exemplo de Florian, acredito que não se deva deter, usar a força ou qualquer outra medida que contrarie a vontade do sujeito. E embora isso pareça de uma evidência banal, no caso daquelas pessoas, essa evidência se revela – na prática - *menos evidente...* Freqüentemente julgadas incapazes, elas são vítimas de condutas que não consideram o tempo, o espaço e a constelação singular de cada uma. Impomos um certo "saber", sem notar que este "saber" se empobrece quando fechamos as janelas. Privo a pessoa de me ensinar e a privo também de novas possibilidades, já que "existe inteligência lá onde cada pessoa age." (RANCIÈRE, 1987, p. 56, tradução nossa).

Howard Gardner (1983) propõe uma teoria de inteligências múltiplas: corporal, musical, lingüística, lógica, matemática, espacial, inter e intra-pessoal. "Cada indivíduo, com suas funções físicas e psíquicas "normais", possui todas essas habilidades", que se mobilizam mutuamente". Além disso, como salienta Andrée Grau, "[...] cada ambiente social e cultural incentiva e sustenta diferentes tipos de inteligência. Em nosso mundo ocidental voltado para a ciência, por exemplo, o termo "inteligente" é utilizado para designar uma forma lógica e racional de pensar." (GRAU, 1998, p.75, tradução nossa).

Vimos que, para alguns, a pessoa dita autista é deficiente, e para outras, doente. Mas também podemos pensá-la como alguém que manifesta de outra forma sua inteligência, ainda que as características dominantes de sua estrutura lhe sejam, com frequência, difíceis e dolorosas. Assim, ao invés de ver na especificidade um sinal de inferioridade, posso concluir que aquela pessoa, pura e simplesmente, é diferente de mim – em alguns aspectos importantes – e que *também por isso* é capaz de me ensinar outros modos de estar no mundo.

Talvez a recíproca possa ser verdadeira, como veremos adiante, não só na descrição das oficinas regulares, como no capitulo sobre o espaço comum, a partir das experiências vividas entre os jovens ditos autistas do I.M.E. le Triskell e crianças e jovens não autistas.

Como já disse, foram inúmeras as vezes em que percebi – de forma empírica, mas muito clara - que a pessoa dita autista, por mais "profundo" que possa ser o seu autismo, é, sim, dotada de inteligência. Rancière chega a dizer que "todos os homens têm uma inteligência igual" (RANCIÈRE, 1987, p.34, tradução nossa). E a leitura que faço dessas palavras, extraídas da experiência de Jean Joseph Jacotot[115] (1770-1840), é que todos nós, em

[115]Joseph Jacotot foi um professor da Universidade de Louvain no século XIX. Ele pediu a seu alunos, que não sabiam o Francês, que estudassem sozinhos a língua, por meio de uma edição bilingüe de Fénelon. Pelo estudo do texto e de sua tradução, e sem qualquer explicação do mestre, os estudantes se mostraram capazes de apreender o funcionamento de construção de frases em Francês, e contar nessa língua o que tinham

nossas diferenças, estamos sempre nos completando com os outros.

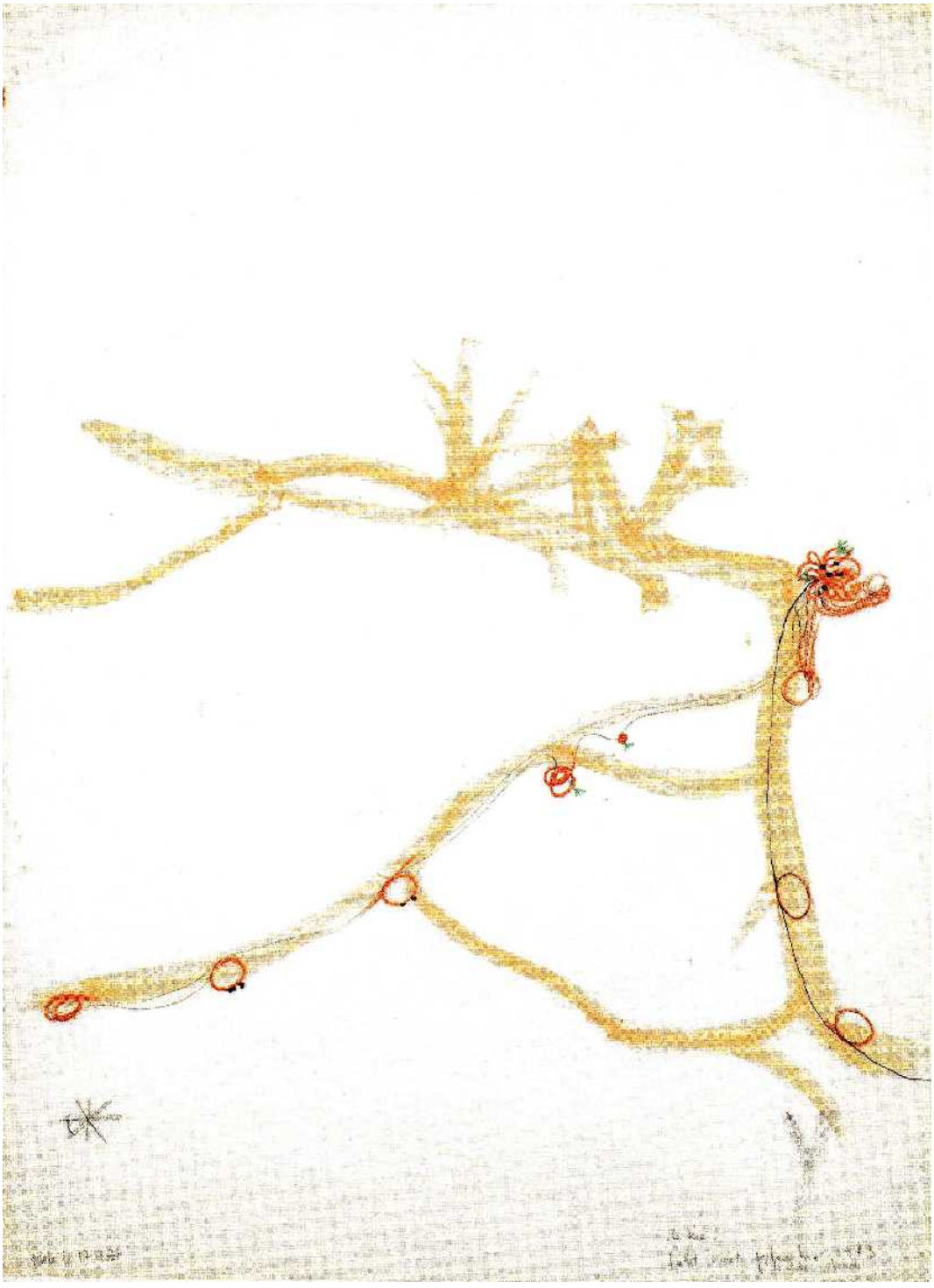
Mas para criar convites e construir a partir desse território que o outro nos oferta, é preciso, também, um mínimo de curiosidade. A curiosidade *da diferença do outro*. Curiosidade sem a qual não construo, não crio, mas coloco, imponho, decreto. Paulo Freire nos ensina que "O exercício da curiosidade convoca a imaginação, a intuição, as emoções, a capacidade de conjecturar, de comparar, na busca da perfilização do objeto ou do achado de sua razão de ser." (FREIRE, 1996, 2002, p.52).

Ao deixar Florian livre em seus deslocamentos, e ao mesmo tempo, a partir desta liberdade, oferecer a oportunidade de exploração de outros territórios, criamos, parece-me, não só uma circulação dançante de nossos dois corpos no espaço, mas um deslocamento de nossos seres no interior de nós mesmos. Um movimento sem meta pré-estabelecida, que, por sua ausência de direção, nos permitiu irmos um ao encontro do outro.

compreendido do romance. Essa experiência o conduziu a propor um método de ensino que promove a capacidade de aprender por si mesmo, ao invés do método clássico de transferência do saber entre mestre e estudante.



5.2 Linhas errantes e território



Observando Lucile e Florian, assim como outros jovens ou crianças ditas autistas que investem o espaço com seus deslocamentos, que o desenham com suas "linhas errantes", vejo que realmente eles produzem um certo tipo de espaço, um território; eles fazem, desses traços, suas casas.

O território é também importante para os nossos irmãos irracionais, que o marcam com cheiros, pisadas, urros, trinados, urina, fezes ou reações químicas. Para nós, no entanto, é possível que tenha significados ainda mais profundos: assim é, por exemplo, que, onde há hiperdensidade, crescem os índices de mortalidade, delinqüência juvenil, abandono e outras formas de violência; e quem vive o cotidiano num espaço menor que 8,10 m2 chega a apresentar sinais patológicos.[116]

Para nos ajudar a pensar em territoriedade, sugiro um pequeno passeio pelas terras de Félix Guattari e Gilles Deleuze:

> A noção de território aqui é entendida num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que fazem dele a etologia e a etnologia. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio da qual um sujeito se sente "em casa". O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos. (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p.323, tradução nossa).

Se o território é produto de múltiplas articulações da pessoa com seu meio, ele também "cria o agenciamento," e "todo agenciamento é, em primeiro lugar, territorial." (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p.218, tradução nossa). Não se reduzindo à noção de espaço geográfico, os agenciamentos são relacionais, dinâmicos. Por consequência, também o território, que pode, desta maneira, ser "desterritorializado" e "reterritorializado".

A desterritorialização é um conceito de ordem política, social e também artística. Ela se refere ao movimento de desclassificação, de libertação de modos convencionais; é um movimento criativo, não destrutivo. Abandona-se um território determinado, com sua função precedente, como o do animal que circunda um espaço seu, mas que depois o desabita.

Uma vez desterritorializado, porém, esse espaço raramente se faz inerte, pois o movimento de desterritorialização não se reduz ao ato da libertação pela pura libertação, mas produz um movimento duplo no qual a reterritorialização re-afeta o espaço desterritorializado.

[116]Segundo Hediger, a distância mínima entre duas pessoas que não mantêm relações desse tipo seria entre 45 cm de raio e 1,20m, correspondendo a um braço estendido – embora também isso varie de uma cultura para outra. Trata-se de "uma zona de defesa, de proteção." (HEDIGER *apud* CORRAZE, 2005, p. 193).

Para Deleuze e Guattari (1997), o ser humano constrói e destrói territórios de forma cíclica, e por isso desterritorialização e reterritorialização são processos indissociáveis. Pode-se dizer que esse processo é movimento e é também possibilidade de transformação, que acontecem na coabitação de elementos, no diálogo entre eles, como aqueles filósofos explicam:

> Jamais nos desterritorializamos sozinhos, mas no mínimo com dois termos: mão-objeto de uso, boca-seio, rosto-paisagem. E cada um dos dois termos se reterritorializa sobre o outro. De forma que não se deve confundir a reterritorialização com o retorno a uma territorialidade primitiva ou mais antiga: ela implica necessariamente um conjunto de artifícios pelos quais um elemento, ele mesmo desterritorializado, serve de territorialidade nova ao outro que também perdeu a sua. Daí todo um sistema de reterritorializações horizontais e complementares, entre a mão e a ferramenta, a boca e o seio. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.41, tradução nossa).

Voltando às trilhas de Lucile e Florian, minha hipótese é que eles constroem um território com suas linhas errantes, um território particular, no agenciamento do corpo com um certo espaço, com os outros corpos.

E as possibilidades de encontro a partir dessas trajetórias podem ser as mais variadas.

Ao convidá-los a fazer uma "passo de lado" nas suas trajetórias repetitivas, fazemos uma "caminhada que não existe, mas que traçamos" (OURY, 1989, p. 33), acolhendo, cada qual em seu território, um elemento que nos é estrangeiro. Para a pessoa dita autista, esse elemento outro a desloca de seu lugar de origem, fazendo-a sair da trilha traçada pela repetição do movimento: andar em círculo, percorrer as bordas dos muros...

Nesta hipótese, o processo de desterritorialização acontece não só pelo convite a traçar outras trilhas, mas ao acolhimento deste convite[117], e, por conseqüência, possibilita a produção de um novo espaço subjetivo. Seguindo esse caminho de hipóteses, a reterritorialização da pessoa - o que se constrói, o que emerge - tem como adubo a ressonância desse movimento, o encontro que se produz nesse momento presente.

Para Erwin Strauss, "a dança, o processo histórico não progride: o dançarino se desenraiza do fluxo do devir histórico. Seu viver é um estar-presente que não se refere a qualquer conclusão no futuro, e por esta razão, não é limitado no espaço ou no tempo." (STRAUSS, 1992, p.45, tradução nossa).

[117] Podemos pensar que a recusa também propicia uma desterritorialização, na medida em que se perturba um território original. Entretanto, nessa hipótese, a reterritorialização não sofre mudanças, pois não implica um desejo do sujeito de desterritorializaçao. A pessoa volta ao seu território inicial.

Entretanto, mesmo se a dança é uma arte efêmera, que acontece no aqui e no agora, não se pode concluir que todo dançarino viva plenamente esse estado de presença. Trata-se de algo que almejamos, que trabalhamos, que não nos é dado pelo simples fato de dançar. E a improvisação nos mostra isso com limpidez. Se fazemos silêncio - quando acolhemos o que ignoramos - podemos sentir com clareza a justeza dos nossos passos; quando ignoramos o acolher, por medo de errar ou vontade cega de acertar, constatamos a insinceridade do nosso trilhar.

Para que a possibilidade do encontro possa existir, é preciso, primeiro, que a pessoa que acompanha aquelas pessoas *extraordinárias* se desterritorialize também; é preciso que ela provoque, como nota Raquel Gouvêa, uma ação "que o impulsione ao desconhecido para, enfim, ver o que não está dado e que para muitos é completamente invisível" […], "é preciso soltar a terra, desenraizar-se." (GOUVÊA, 2012, p. 13).

Nesse arrancar das raízes, faço mais uma vez referência às nossas intenções, ao nosso desejo, ao nosso objetivo de conseguir algo. Se me desapego de expectativas e vivo plenamente esse momento presente – momento que me é desconhecido, pois nunca o havia vivido; e momento único, pois nunca se reproduzirá da mesma maneira – abro as possibilidades de criação não só para a criança ou o jovem em questão como para mim mesma.

Nesse movimento de reterritorialização e reinvestimento do corpo, um perigo nos espreita, pois podemos colocar em sua memória a falsa receita de um caminho. Podemos, por exemplo, dizer a nós mesmos que o que "funciona" com este ou aquele jovem é um "tal movimento de aproximação", um certo deslizar, ou determinadas pausas. O perigo vem do fato de transformarmos nossos próprios caminhos errantes em certezas.

Na verdade, porém, e como já disse, o que se abre como espaço do possível não são estes ou aqueles movimentos específicos, como regras a serem seguidas para uma pessoa. Ainda que eles pareçam ser os mais apropriados agora, talvez já não sirvam para o instante seguinte. E menos ainda para outra pessoa...

Assim, a emergência de novas possibilidades vem de minha capacidade de acolher o outro, para construir a partir do que ele me dá - *a cada momento* - como matéria. E esse momento será sempre único, particular, irrepetível. Pois a pessoa com quem danço e eu mesma *seremos outras*, já estaremos transformadas, ainda que imperceptivelmente.

Heráclito, filósofo grego, ensinou-nos que ninguém se banha duas vezes nas mesmas águas de um rio. A cada segundo, a cada instante, o rio muda para mim – e eu mudo para ele.

A dança com a pessoa dita autista nos mostra de maneira bem clara essa realidade. Ela nos oferece em grau mais alto essa oportunidade, esse presente, retirando muitas vezes dos nossos pés o tapete sobre o qual nos apoiamos. Ela nos ensina a virtude de lidar com o imprevisível, ao retirar as "vigas" que "nos dão sustentação." (GOUVÊA, 2012, p.13).

Desta forma, para que possa existir o encontro, faz-se necessária uma certa *qualidade de presença* que demanda porosidade e contaminação. É preciso celebrar a vida que exala no momento presente, olhar com curiosidade e atenção cada pequeno e *divino* detalhe que surge.

É evidente que a pessoa dita autista não trabalha essa qualidade da mesma forma que o dançarino. Cabe então a este fazer do seu espaço um território permeável, nas idas e vindas de sua desterritorialização, para que os encontros nos territórios do devir se façam possíveis.

O futuro, desta forma, "não é é uma ameaça, mas uma promessa que envolve o presente como um halo." (DEWEY, 2005, 2010, p.53, tradução nossa). E o presente não é, tampouco, a projeção de um ideal estético ou a intenção de um certo resultado. Assim, o futuro pode se compor das possibilidades que o presente nos oferece e o passado, o solo no qual que já pisamos, não são marcas nas quais devo recolocar da mesma maneira os meus pés. Nele, sinto as raízes que engrandecem meu ser e, na tentativa do desapego do que penso que sei, aprendo, me construo.

Assim, para me servir do passado, é preciso que eu – paradoxalmente – não o deixe amarrar meus pés. Minha experiência me serve, é essencial para mim, mas apenas na medida em que me inspira e me ensina a experimentar de novo, e de novo, e de novo. O passado, assim apropriado, já não é uma entrave da minha possibilidade de presença no aqui e agora, mas uma fonte de onde emerge o futuro.

Na verdade, mesmo que eu tentasse repetir o passado, não o conseguiria completamente. Ainda que o momento seguinte pareça igual ao anterior, e por isso me sugira os mesmos gestos, as mesmas reações, ele terá algo de realmente novo, assim como será também a minha resposta – por mais que eu me esforce para que ela seja igual. O problema é que – ao fazer esse esforço – acabo possibilidades mais condizentes com o novo instante em que vivo.

Como nos diz John Dewey:

> É somente quando o passado deixa de perturbar e que as expectativas do futuro não inquietam que um ser se encontra em união total com o seu ambiente [...] A arte celebra com uma intensidade particular esses momentos em que o passado vem enriquecer o presente e o futuro estimula o que existe no presente. (DEWEY, 2005, 2010, , p.53, tradução nossa).

Esse movimento requer uma certa qualidade de presença, curiosidade e atenção a cada pequeno e "divino detalhe" que aparece nos traços da idas e vindas da pessoa, requer a celebração da vida que respira no momento presente.

Assim, um e outro, pelo ato do encontro, se desterritorializam mutuamente e investem um novo território graças a essa experiência, permitindo o surgimento de outros espaços imprevisíveis.

6 ESPAÇO COMUM

Ninguém divide o mesmo espaço num mesmo instante que nós –
num certo instante ninguém vê a mesma coisa que o outro.
O mundo que se apresenta a mim não é o mesmo que a você.
Como ter certeza de que pertencemos a um mesmo mundo,
que estamos num mesmo mundo, se cada um vê uma coisa,
se cada um percebe uma coisa diferente?
(ALVES,2010)



Posta essa noção de singularidade de percepção e de vivência do mundo dada por Clovis Barros Filho, a concepção de um espaço comum parece complexa, sobretudo quando esse espaço é composto por singularidades tão marcantes.

Existiriam condições para a emergência de um espaço comum? Da singularidade de cada indivíduo encontrado e de cada grupo constituído, dessa multidão de galhos e ramos de verdes diferentes, poderíamos identificar as raízes de uma só arvore? Se a cada vez se

apresenta diferente e único, qual seria o arcabouço dessa arvore que nos acolhe?

Proponho, a seguir, alguns elementos que encontrei nesses anos de trabalho e que poderão, espero eu, auxiliar-nos nessas reflexões. "O que chamamos de fundo é a base subjacente de todas as configurações permanentes das coisas que existem em torno de nós. É importante perceber claramente que este plano de fundo, base universal, é principalmente a superfície do solo sob nossos pés." (SCHARMAZOW apud MALDINEY, 2010, p.424, tradução nossa).

Todo dançarino sabe da importância de um espaço físico acolhedor. Quando está numa sala de dança, o primeiro prazer talvez seja o de pisar no chão de madeira, limpo, sem lascas nem pregos; depois, não menos importante, vem o prazer de uma sala arejada, espaçosa, se possível com grandes janelas, e para completar - quem sabe? - uma bela vista para um canto verde.

Acontece que espaços como esses são raros - praticamente reservados às escolas de dança mais elitizadas. E se é essa a realidade mesmo no mundo das pessoas comuns, tidas como "normais", não é difícil imaginar os espaços – ou a falta deles – nos centros, escolas ou hospitais destinados aos que ocupam a categoria dos "incapazes".

Nas diferentes instituições por onde estive, encontrei espaços diversos, nenhum dos quais com um piso ou um ambiente acolhedor. Na verdade, não eram espaços sequer pensados para a atividade de dança.

Eram – por exemplo - salas de refeição, por onde entrava e saía gente, ou salas de reunião, às vezes com mesas fixas, ou - na melhor das hipóteses - ginásios de esporte, com toda a parafernália correspondente. Algumas vezes, salas sem janelas, com chão de carpete – que podia até estar mofado - ou com piso frio, para não dizer gelado, no inverno europeu; ou ainda salas com teto tão baixo que até eu, pequena como sou, podia alcançá-lo com um pequeno salto.

Freqüentemente ouvimos dizer que, para ganhar a atenção da pessoa dita autista, devemos trabalhar em espaço pequeno, com o mínimo de informações exteriores. O que pude

perceber, porém, é que, na medida em que esses espaços respeitam o conforto necessário para todos, cada um deles oferece diferentes possibilidades, diferentes qualidades – e para os todos os participantes.

Mais uma vez, é difícil estipular regras, pois o trabalho em espaço reduzido pode facilitar o contato físico com um certo sujeito, mas também pode, ao contrário, provocar em outro sensações de sufoco, angústia, inquietude. E o mesmo acontece se compararmos o espaço de uma sala com um espaço aberto, no exterior – pois as sensações sempre variam de pessoa para pessoa, e até *de um momento ao outro.*

Na medida em que cada indivíduo tenha um mínimo de superfície para seu bem estar e para desenvolver sua dança, acredito que não exista uma hierarquia em termos de importância entre um espaço pequeno e um grande. O que importa, ao meu ver, é perceber o que esses espaços proporcionam ou impedem para o indivíduo – o que supõe, mais uma vez, uma vigilância intensa e um desapego a certezas.

Se não coloco aqui uma hierarquia de tamanho de sala, penso porém que é de grande riqueza proporcionar ao grupo, na medida do possível, diferentes experiências espaciais. Pude observar que essas experiências, especialmente em lugares abertos, como em campos ou florestas, proporciona a cada indivíduo o desenvolvimento de outras relações com o seu meio, dilatando assim suas capacidades de adaptação e criação.

Insiro aqui algumas fotos de uma oficina realizada com o grupo de adultos do Foyer de Vie Logis la Poterie em uma floresta da região.





Quanto às salas sem janelas ou com chão mofado, esses são elementos que definitivamente dificultam o bem estar dos indivíduos, sejam eles autistas ou não. O mesmo acontece, naturalmente, com as entradas e saídas de profissionais, que perturbam a capacidade de concentração, a disponibilidade e as possibilidades de emergência dos participantes.

Quanto à questão do espaço neutro, quanto menos informações e solicitações exteriores, maior é a possibilidade de concentração da pessoa. E se isso também pode acontecer com qualquer um, no caso da pessoa dita autista passa a ser bem mais importante. Uma cesta de lixo, um telefone, lenços de papel, alguns discos, um caderno, uma caneta – objetos que às vezes nem percebemos - podem se tornar o centro de seu interesse. Além disso, uma excessiva quantidade de elementos não só dispersa sua atenção como pode levá-la a estados de grande excitação, por vezes descontrolada.

Com alguma frequência, uma criança não quer deixar fora da sala um objeto que traz consigo. Se, apesar de minha demanda, ela persiste em mantê-lo, atendo ao seu desejo, mesmo sabendo que isso dificultará sua interação no ateliê.

No entanto, se não obrigamos os participantes a fazerem isso ou aquilo, acredito que devemos lhes proporcionar um ambiente em que possam aceitar ou não os convites que lhes são feitos. Se deixo uma caixa de lenços de papel na frente da Aïda, se coloco bolas na frente de Anaël, posso estar impedindo que eles escolham, pois essas coisas serão, provavelmente, objeto de completa fixação.

O que seria realmente "sentir o espaço"? A essa questão que ele mesmo se coloca sobre o seu trabalho com crianças ditas autistas, Buten ressalta a importância de um ambiente que lhes proporcione a sensação de bem-estar. "Um bem-estar físico, corpóreo,como uma espécie de relaxamento muscular e até mesmo visceral, sem conteúdo psíquico aparente" (BUTEN, 2003, p.63, tradução nossa), e que passa, entre outros fatores, pela disposição que criamos com objetos num determinado espaço.

O espaço ambiente é também tributário de outros fatores, como a música ou o silêncio. Muitas pessoas ditas autistas produzem sons constantemente, e/ou são extremamente sensíveis ao som. O uso ou não de uma música ou de uma proposta sonora pode transformar a atmosfera, pode também alimentar o que está a brotar. Pode, enfim, produzir para alguns uma agonia, que, rapidamente se estende aos outros. Por isso, ao meu ver, a escolha pelo silêncio ou pelo som - seja qual for este som - deve entrar em sintonia com a densidade do ambiente, com os seus apelos. Desta forma, o mais importante não é o que preparamos num caderno (como eu tinha feito em minha primeira oficina), mas o que sentimos apropriado no momento

presente.

Observa Flávia Liberman que, quando entra em um espaço, encontra atmosferas singulares, que lhe são desconhecidas; e é a partir das respostas de cada pessoa (que ela denomina de "paciente") que ela cria ou modela suas propostas. Dai a importância de não utilizar "procedimentos fechados e/protocolares." (LIBERMAN, 2008, pp. 10, 18).

O mesmo acontece com qualquer outra proposta dançante. Se imagino começar uma oficina a partir de uma dança, com jogos de distância entre os indivíduos, e um deles vive um momento de *crise*, devo propor outra coisa, ajustando, a partir de cada um, o que compartilhamos num espaço que é de todos nós. O estado de um indivíduo não pertence somente a ele, mas ao espaço que compartilhamos – e no qual eu própria me incluo.

Os objetos também criam espaços, oferecem diferentes cenários e possibilidades de relação. Lembro-me de minha primeira experiência na Residência "Logis la Poterie". Nunca tinha trabalhado com pessoas ditas com deficiência mental profunda. Preparei três oficinas diferentes, para jogar com uma maior variedade de caminhos. Em meu modo de ver as coisas, na época, cada uma delas deveria ter propostas simples, de fácil alcance para qualquer pessoa. Logo percebi, porém, que nenhuma das oficinas imaginadas me permitia trabalhar com o grupo em questão. Tudo o que tinha escrito no caderno (que no total devia cobrir umas 5 horas de trabalho) serviu-me apenas por meia hora, pouco mais ou menos - pois não conseguia deixar as anotações de lado para me orientar a partir das qualidades das pessoas com as quais dividia esse espaço. As quatro horas e meia restantes não eram absolutamente apropriadas pelo grupo. As dificuldades de compreensão que elas manifestavam quando eu colocava minhas propostas foram para mim obstáculos insuperáveis.

Essa foi minha primeira experiência e meu primeiro aprendizado: como já disse mais de uma vez, devemos trabalhar a partir do que um suposto limite abre como possibilidade. Desta forma proporciono a mim mesma e aos outros um campo inimaginável de possíveis.

Peter Brook nos relata uma experiência semelhante :

> No começo das nossas improvisações, eu me lembro, fomos a um hospital psiquiátrico em Washington. Nosso músico começou a fazer ritmos brilhantes, ritmos que, no passado, sempre haviam funcionado. Mas desta vez estávamos face a deficientes mentais e, para eles, o som da bateria era muito forte. O músico não teve consciência disso e continuou. (…) foi preciso interrompê-lo, explicar-lhe que ele estava tocando para as pessoas de antes e não para as pessoas de agora, o que foi uma lição maravilhosa para ele. (BROOK, 1999, p.19, tradução nossa).

O uso dos objetos apareceu na complexidade oferecida pelos espaços físicos, na

dificuldade de uma pessoa de tocar o corpo da outra, de tocar o seu próprio corpo, ou de trabalhar a respiração, deitar –se no chão, tirar os sapatos, tirar as meias, soltar o peso do corpo, descontrair os músculos, deslocar-se no espaço, soltar um som vocal, relacionar-se com os outros membros do grupo e também de minha dificuldade em promover a emergência de um ambiente comum.

Ao focar nossa atenção numa ou noutra pessoa, especificamente, não é fácil propor, ao mesmo tempo, um objeto comum para todo o grupo. A diversidade de objetos num mesmo momento dificulta a emergência de um espaço comum, pois enfatiza o individual em detrimento do coletivo. Por isso, tento o movimento inverso, partindo de um objeto comum para em seguida possibilitar que cada um desenvolva o seu universo imaginário. É como criar *pontes* entre as pessoas do grupo.

Desta forma, mesmo quando uma criança ou jovem produz uma "ação fechada", que não se abre para o espaço global nem para os outros, a apropriação de sua ação pelo grupo torna-se possível. Um simples movimento - como entrar dentro de uma caixa de papelão, e ali se fechar - deixa de ser algo que se encerra em si mesmo para se tornar uma proposta para os outros. E, ainda quando não conseguimos fazer aquela ponte, o objeto que utilizamos, por si só, já traz essa sombra da árvore debaixo da qual nos acolhemos, criando uma forma de heterotopia.

Michel Foucault define a heterotopia como :

> […] lugares que são desenhados na fundação mesma da sociedade, e que são algo como contra- sítios, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os lugares reais, todos os outros lugares reais que se pode encontrar no interior da cultura, são simultaneamente representados, contestados e invertidos. Este tipo de lugar se encontra fora de todos os lugares, apesar de serem efetivamente localizáveis. (FOUCAULT, 1967, 2004, p.15, tradução nossa).

O Filósofo sustenta a hipótese de que a heterotopia faz parte de toda e qualquer sociedade, marcando " [...] uma constante de cada grupo humano" (FOUCAULT, 1967, 2004, p.15, tradução nossa). Essas heterotopias, esses espaços "absolutamente outros" podem desaparecer, sofrer mudanças ao longo do tempo, mudar de função, de representação, de localização física, dependendo dos valores, costumes e princípios moventes de uma determinada sociedade.

A heterotopia de crise é o primeiro princípio designado por Foucault. Refere-se aos "lugares privilegiados, ou sagrados, ou interditos, reservados aos indivíduos que se encontram, em relação à sociedade e ao ambiente humano no interior dos quais eles vivem,

em estado de crise." (FOUCAULT, 1967, 2004, p.15, tradução nossa).

Ontem era o serviço militar para os jovens, a fim que suas manifestações de "sexualidade viril" pudessem ocorrer fora do contexto familiar. Da mesma forma, o defloramento das moças leva o nome de "lua de mel", marcando esse outro espaço, aqui uma "heterotopia sem referências geográficas." (FOUCAULT, 1967, 2004, p.15, tradução nossa).

Mas estas heterotopias de crise estão sendo substituídas pelo que ele chama de heterotopias de desvio, "nas quais se colocam os indivíduos cujo comportamento é desviante em relação ao meio ou à norma exigida." (FOUCAULT, 1967, 2004, p.16, tradução nossa).

É possível afirmar que as instituições em que foram realizadas as oficinas de dança representam uma forma de heterotopia de desvio. Foucault também diz que uma heterotopia pode acolher em um espaço real outras formas de heterotopias. Ele dá como exemplo do teatro, que justapõe diferentes locais dentro do retângulo da cena, e do cinema.

Parece-me que este espaço privilegiado da oficina é um espaço absolutamente outro. Um jardim que permite viagens nos quatro cantos do mundo, como os jardins tradicionais dos antigos persas[118]. Mas para que este espaço possa ser um jardim - e não um lugar de adestramento de indivíduos - algumas condições são necessárias.

Como vimos, o aspecto físico de um espaço é importante para a criação e deve ser tomado em conta pelo *condutor* da oficina. Mas o ambiente criado pelos seres em um certo lugar é o que me parece mais importante. A presença de um indivíduo não se restringe ao seu espaço individual, mas colore, de uma certa maneira, o espaço divido por todos.

Merleau-Ponty nos dá o seguinte exemplo:

> Suponhamos que eu estou na presença de alguém que, por uma razão ou outra, esteja violentamente irritado contra mim. Meu interlocutor fica com raiva, e eu peço que expresse sua raiva em palavras violentas, gestos, gritos ... Mas onde está essa raiva? Me dirão: ela esta no espírito do meu interlocutor. Mas isso não é muito claro. Pois essa maldade, essa crueldade que eu leio nos olhos de meu oponente, eu não posso imaginá-las separadas de suas ações, de suas palavras, do seu corpo. Tudo isto não se passa fora do mundo, como num santuário recuado para além do corpo do homem irritado. Na verdade, é aqui, neste espaço, nesse lugar que a raiva explode, é no espaço entre eu e ele que ela se desenrola (MERLEAU-PONTY, 1948, p.20, tradução nossa).

Sem a presença, posso compartilhar o espaço geográfico da sombra de uma árvore, mas sem sentir o gosto dessa sombra e, se não aprecio o vento que acaricia a minha pele e a dos que se acham ao meu redor, vejo-me na completa incapacidade de proporcionar, enquanto

[118] Como explica Foucault, "O jardim tradicional dos persas era um espaço sagrado que devia reunir no interior de seu retângulo quatro partes representando as quatro partes do mundo.[...] O jardim é a menor parcela do mundo e assim a totalidade do mundo." (FOUCAULT, 1967, 2004, p.17, tradução nossa).

condutor, um espaço de heterotopia.

Para que caixas de papelão possam se transformar em cabanas, túneis ou pistas, para que a destruição possa ser construção, para que o som de uma criança dita autista possa ser a base de uma canto imaginário, precisamos reapropriá-los, reinvestí-los. O ato da presença abraça nossa capacidade de imaginação e criação. Sinto nele, através dele, o ar que me cerca e me envolve, o solo no qual partilho, com tantos outros, o peso do meu corpo, do meu ser. A presença me oferece essa viagem sem limites, que unifica o meu profundo interior com tudo o que me cerca.

O dicionário brasileiro Infopédia propõe diferentes definições da palavra "presença". Do latim *praesentĭa,* a presença pode ser:

> a) *fato de estar num lugar determinado:* que remete à ocupação de um determinado lugar, uma ocupação de ordem essencialmente física; termo que pode ser utilizado tanto para um ser humano como para um animal ou ainda um objeto, um elemento, como a areia;
> b) *fato de comparecer num lugar determinado:* que se refere ao ato de ir à, de apresentar-se, de chegar;
> c) *aspeto físico; aparência:* relativo aos atributos físicos e estéticos de uma pessoa como a beleza, a altura, etc;
> d) *qualidade de uma pessoa que se faz notar pela sua personalidade ou aspeto exterior ; individualidade:* neste sentido, a localização se generaliza, deixando de ter um papel primordial. É a presença como qualidade original que importa;
> e) *(figurado) fato de participar em:* inerente à presença de um indivíduo em uma determinada atividade, independentemente da sua localização.(INFOPÉDIA, 2014)

Para Henri Bergson (1940), o nosso presente é um "intervalo de duração", mas também uma "espessura de duração". Este presente que se relaciona com a presença é o que Heidegger chama de *dasein,* muitas vezes traduzido por "ser aqui" (l'être-là) e que Henri Maldiney prefere entender por "ser o aqui" *(*être-le-là).

Para Maldiney (2007), o espaço potencial de Winnicott[119] é um "espaço de presença"; "estar presente é "ser", "ser o aqui faz parte do nosso poder de ser e implica um espaço potencial, cuja realidade é a da existência" .

Ser o aqui do mundo. É esse "aqui" que faz surgir o momento . E é esse aqui que permite a "produção de presenças, como relação extrema da relação ao sujeito, relação ao seu presente imediato, a ele mesmo e ao mundo. A presença como forma de produção." (LOUPPE, 2007, p.79, tradução nossa).

Ser o aqui do mundo seria suficiente para a criação de um espaço ambiente de

[119] Winnicott designa o espaço potencial como uma terceira área de experiência (na pequena infância refere-se ao espaço entre bebê e sua mãe). Este espaço, que Winnicott define como *intermediário*, é composto pela realidade interna e externa ao sujeito. Ele oportuniza a criatividade, o jogo e experiências fundamentais para o indivíduo, como a separação entre o bebê e sua mãe (D.W. WINNICOTT, 1971, 2004, pp. 29-30).

emergências?

Acredito que este estado de presença, que tanto evocamos nas artes cênicas, possa ter diferentes texturas, diferentes cores. Como já disse, pode ser o galho ou a fenda no trajeto das águas de um rio. Ao meu ver, ser *o aqui do mundo* – é alguém que possibilita, que constrói um espaço - implica "estar com". E para "estar com" é preciso acalmar meus desejos, silenciar o meu corpo para ouvir o que paira no ar, para colher o perfume que ainda não exalou. Debaixo da árvore, com os pés na terra, sinto com meu corpo a dança possível das folhas.

O *condutor* de uma oficina não é, evidentemente, o único responsável por esse ambiente, pois crianças e outros adultos podem, por eles mesmos, proporcionar espaços de heterotopias.

Mas - enquanto *condutor* - deve dar as ferramentas necessárias para que cada pessoa, seja ela um profissional ou um jovem ou criança dita autista, possa não somente compartilhar, mas *possibilitar* um espaço de emergência.

No entanto, esses espaços produzidos por outros - como flores que brotam no campo - podem ser esmagados sem o cuidado, sem a observação fina, sem a presença necessária de um guia. Um guia que muitas vezes clareia o que pouco se vê, o que se esconde na penumbra. Um guia que, como um técnico de luz, dirige o foco de iluminação onde é necessário, onde o espaço reclama o brilho dessa claridade. Um guia sobretudo que, no guiar, é ao mesmo tempo guiado.

No contexto de uma oficina, para iniciar um espaço comum, geralmente temos dois pontos de apoio: a partir de um movimento corporal ou de um estado de presença de um participante; ou então da exploração do que chamamos em dança contemporânea - e na improvisação, em particular - do apelo produzido pelo próprio espaço. Esse apelo ou chamamento me serve de matéria prima.

Para explorar o primeiro ponto de apoio mencionado, proponho evocar quatro sujeitos ditos autistas : Quentin, que eu conheci no Centre Hospitalier Guillaume Regnier, Mathis, Killian, Sarah e Lucile[120] , que conheci no IME Le Triskell.

Em relação aos três jovens (Mathis, Killian e Lucile) do IME, evocarei, em particular, a experiência do projeto "Corps-accords"[121] (Corpo acordo), concebido pela Associação e Companhia Dana e financiado pela Fundação da França. O projeto, realizado com dois IMEs

[120] Já citada nesta tese.

[121] Este projeto, financiado pela Fondation de France, tem por objetivo desenvolver e valorizar o potencial criativo de crianças e jovens acolhidos em Institutos Médico-Educativos (I.M.E.), através de uma prática artistica regular. Acompanhá-los em seus encontros com a arte, favorecendo e promovendo uma acessibilidade diversificada, mista e aberta.

e 3 institutos culturais, comportou 7 eixos e etapas:

a) *workshop* de sensibilização, destinado aos profissionais de todas as estruturas parceiras;
a) oficinas de dança regulares em dois I.M.E.s;
b) saídas culturais (espetáculos e centro de arte contemporânea);
c) experiências dançantes no palco, explorando sombras e luzes;
d) oficinas de dança com familiares;
e) oficinas pluralistas de dança e música com a participação de jovens músicos do Conservatório de Musica de Rennes;
f) oficinas pluralistas de dança junto às crianças não autistas da Escola de Dança do Centro Cultural le Triangle, de Rennes.

A preparação de cada uma dessas etapas exigiu um tempo que ultrapassava de longe o previsto. Esses momentos - na forma de inúmeras reuniões com familiares, educadores, estagiários, artistas, jovens e crianças dos centros culturais e profissionais responsáveis por essas estruturas, assim como pelas dos I.M.E.s - viabilizaram não apenas um projeto ambicioso, mas sua completa execução, com resultado positivo, na avaliação de todos. E a avaliação, mais uma vez, baseou-se nas reações dos jovens e crianças, em termos de seu bem estar.

Como relatam os pais das crianças e jovens envolvidos no projeto, essa experiência artística e cultural fora de uma instituição especializada foi inédita na vida deles, já que nenhuma outra proposta lhes havia sido até então oferecida. Phillippe Salliot (2015)[122] relata que essa vivência lhes permitiu a troca com outras famílias e um ganho de confiança nas atividades com suas crianças, segundo suas capacidades. Para ele, esses momentos – criados, (em grande medida, por eles próprios) - foram intensos, plenos de emoção e respeito.

Marylaure Delahaye (2015)[123] exprime a riqueza desses encontros para os jovens músicos do Conservatório de Rennes e para as crianças do Centro Cultural Le Triangle. Como ela observa, as atividades praticadas por eles não lhes proporcionam nenhuma forma de

[122] Pai da jovem Sanata que encontraremos mais tarde. Versão original :"cela nous permet d'échanger avec d'autres familles et de prendre confiance dans nos activités avec nos enfants et dans leurs capacités. (…) j'ai trouvé ces moments forts, plein d'émotion, de respect.Notament du temps des enfants et de leur problématique."Tradução nossa. Citação tirada de um questionário enviado por mim no ano de 2015. Versão integral em anexo.

[123] Mãe do jovem Mathis, já citada. Versão original : "Et franchement qu'elle richesse la rencontre avec un public d'étudiants en musique ou de jeunes petits danseurs dont leurs études, leurs activités ne les prédisposent pas à la rencontre de la différence liée au handicap mental." Tradução nossa. Citação tirada de um questionário enviado por mim no ano de 2015. Versão integral em anexo.

encontro com pessoas com deficiência.

Logo no início das oficinas, sentimos que o plantio desse espaço comum, desse *campo de flores*, dependia de muitos fatores, dentre os quais as *circunstâncias* de cada pessoa que ali se achava, do que cada uma trazia consigo: medos, preconceitos, apreensões, alegria, excitação... Os encontros com familiares e crianças foram essenciais para isso. Constatamos, a cada vez, o longo caminho que cada um de nós deve ainda trilhar em busca de uma sociedade que promova a igualdade, celebrando (não "tolerando") as diferenças, e o quanto essas diferenças ainda nos trazem medo, vergonha e sentimento de culpa.

Podemos sem dúvida nos sentir melhor com todas as novas leis que aqui e ali visam modificar o presente e o porvir dos grupos minoritários. Certamente, elas acompanham a evolução em nossa maneira de lidar com a diferença. Entretanto, queiramos ou não, preconceitos ocultos ainda nos contaminam. O processo da verdadeira igualdade que celebra a diferença é lento e não depende somente das leis, mas do que podemos fazer com elas, do nosso agir profundo. De mais a mais, as próprias leis podem ser mais – ou menos – cumpridas, assim como bem - ou mal - interpretadas.

> Os opressores, falsamente generosos, têm necessidade, para que a sua «generosidade» continue tendo oportunidade de realizar-se, da permanência da injustiça. A «ordem» social injusta é a fonte generadora, permanente, desta «generosidade» que se nutre da morte, do desalento e da miséria. Dai o desespero desta «generosidade» diante de qualquer ameaça, embora tênue, à sua fonte. [...] A grande «generosidade» está em lutar para que, cada vez mais, estas mãos, sejam de homens ou de povos, se estendam menos em gesto de súplica. Súplica de humildes a poderosos. E se vão fazendo, cada vez mais, mãos humanas, que trabalhem e transformem o mundo (FREIRE, 2005, 2011, p. 42)

Podemos hoje construir incontáveis projetos "de inclusão". Como já disse, houve uma inegável evolução nas sociedades que buscam ser "inclusivas". Com ênfase cada vez maior, fala-se de "igualdade". Sob essa bandeira, porém, vejo muitos projetos "bancários", sem dialogo com a comunidade[124], sem o menor cuidado com as particularidades e necessidades específicas do público com quem os profissionais trabalham.

Como pessoas iguais, recebem o mesmo tipo de atenção. E quanto mais essa igualdade desponta como a única *politicamente correta,* maior a ênfase que se procura dar a essa opção supostamente igualitária. No entanto, há mais de dois mil anos Aristóteles já nos ensinava que a verdadeira igualdade consiste em levar em conta as diferenças. E as diferenças existem, é claro, inclusive entre as pessoas ditas "normais".

[124] Marcia Strazza cappa fala da importância desse diálogo, no qual o proponente "adapta os anseios do grupo à proposta de ensino de dança almejada."(STRAZZA, 2006, 2010, p. 21).

Por outro lado, se não provoco um movimento interno, que proporciona a transformação, que questiona a separação entre "nós" e "eles", a própria regra feita para incluir acaba induzindo outras formas de exclusão. Essas formas disfarçadas de discriminação passam despercebidas, às vezes, até mesmo a muitas das pessoas que fundam aqueles "projetos de inclusão".

Não cabe aqui apontar nomes, nem duvidar das boas intenções dos que procuram ajudar aquelas pessoas; e longe de mim querer ditar verdades absolutas e incontestáveis, como numa espécie de Biblia. Gostaria apenas de ressaltar o que me parece ser uma falha de percepção da realidade – e cuja superação exige de cada um de nós o exercício de uma constante autocrítica.

De fato, ao longo dos anos, encontrei vários exemplos em que "o deficiente" é sempre digno de "misericórdia", onde "o pobre e preto" terá uma divida eterna com aquele que "o salvou". Ora, como diz Goffman, "uma das etapas do processo de socialização [...] é aquela em que o indivíduo estigmatizado aprende e incorpora os pontos de vista dos normais, adquirindo, deste modo, as imagens de si mesmo que sociedade lhe propõe." (GOFFMAN, 1975, p.46, tradução nossa). Em outras palavras, o preconceito não reside somente nos que olham os oprimidos com desprezo ou indiferença, mas também nos que tentam ajudá-los e até mesmo neles próprios:

> Os oprimidos, que introjetam a «sombra» dos opressores e seguem suas pautas, temem a liberdade, na medida em que esta, implicando a expulsão desta «sombra», exigiria deles que «preenchessem» o «vazio» deixado pela expulsão com outro conteúdo - o da sua autonomia. O da sua responsabilidade, sem o que não seriam livres. A liberdade que é uma conquista, e não uma doação, exige uma permanente busca. Busca permanente que so existe no ato responsável de quem a faz. Ninguém tem liberdade para ser livre: pelo contrario, luta por ela precisamente porque não a tem. (FREIRE, 2005, 2011, p. 44)

Para as pessoas com quem trabalho - ou, de um modo geral, para pessoas com deficiência mental profunda, impossibilitadas de se comunicar verbalmente – a construção dessa liberdade emancipadora, em que o sujeito "desvela o mundo da opressão e se compromete, na praxis com a sua transformação" (FREIRE, 2005, 2011, p.57), revela-se extremamente complexa.

Para que essa liberdade possa ser promovida e conquistada, precisamos de um comprometimento e questionamento intensos e constantes.

Como ainda nos ensina Freire (1996, 2002, p. 57)) "ninguém pode estar no mundo, com o mundo e com os outros de forma neutra. Não posso estar no mundo de luvas nas mãos

constatando apenas".

Não basta simplesmente oferecer "oficinas de dança para autistas" ou "oficinas de inclusão". Segundo Erving Goffman,

> Embora admitindo que os contatos impessoais entre pessoas desconhecidas são o lugar privilegiado de reações estereotipadas, pensamos na maior parte do tempo que, à medida em que as pessoas reforçam suas relações, essa visão categórica diminui e dá lugar gradualmente à simpatia, compreensão e estimação realista das qualidades pessoais. Poderíamos desta forma considerar a manipulação do estigma como uma área pertencente principalmente à vida pública, aos contatos entre estranhos […]. Mas apesar das evidências que se apóiam nessas opiniões coletivas, não devemos hesitar em admitir que a familiaridade não reduz necessariamente o desgosto. Assim, os normais que vivem perto de uma colônia de pessoas tribalmente estigmatizadas conseguem, muitas vezes e de maneira bastante conveniente, manter seus preconceitos. (GOFFMAN,1975, pp.68 -69, tradução nossa).

É um caminho sem fim, com riachos, planícies, montanhas e atalhos. Às vezes, temos a impressão de estar na direção certa - mas, ao fazermos silêncio, percebemos que os nossos próprios desejos nos perderam. Outras vezes, escondemos de nós mesmos os preconceitos que nos envergonham.

Acredito que tudo isso seja normal, na medida em que também nós estamos conquistando nossa liberdade, desamarrando-a aos poucos dos valores que a sociedade cravou em nós – e a luta pela liberdade costuma ser longa e difícil.

Mas acredito sobretudo que, para que eu possa colocar tudo isso em movimento, no íntimo de mim mesma, devo ter a coragem de enxergar o que me desonra, a bravura de acolher "esse ver", exatamente para que possa, depois, transformá-lo. Só assim posso proporcionar espaços de transformação, pois eles me permeiam.

No que diz respeito às oficinas com as crianças do Centro Cultural Le Triangle, foram diferentes etapas preparatórias: reuni-me várias vezes com Nathalie Salmon, que lhes ensinava dança, e havia participado de uma oficina no I.M.E. le Triskell; Véronique Ballu, educadora do Triskell, reuniu as crianças do Triangle com seus familiares; mostramos ao grupo um documentário,[125] do qual participavam quase todas as crianças que iriam encontrar mais tarde.

Nossa preocupação principal (minha e de Nathalie) era criar um espaço comum, capaz de abraçar essa diversidade de crianças e jovens de idades diferentes, com desejos e principalmente necessidades distintos. As oficinas aconteceram no espaço cultural, o espaço das crianças do Triangle. E os objetos tiveram papel importante nessa criação. Por exemplo,

[125]"Hors de ma bulle". Filme documentário realizado em 2010 por Rody Cunningam e eu mesma sobre as oficinas de dança no I.M.E. Le Triskell.

para iniciar as duas primeiras oficinas, com a idéia de transformar o espaço físico, incitar o deslocamento e proporcionar encontros efêmeros, colocamos vários elásticos em diferentes níveis de altura, de parede a parede. Em alguns dos espaços cruzados por elásticos, deixamos tecidos no chão, para acolher as crianças que não queriam ou não podiam se deslocar naquele momento.

6.1 Killian

Killian, jovem dito autista de 15 anos, surpreendeu-nos profundamente. Não sabíamos se ele estava preparado para essas oficinas mistas, pois muitas vezes não media a força dos seus gestos, podendo jogar facilmente um adulto no chão e mesmo machucá-lo. Foi inclusive o que aconteceu com Nathalie Salmon, quando participou de nossa oficina.

Solicitamos então a presença dos seus pais dentro da sala, no início da oficina e - se tudo corresse bem - no centro cultural, até o fim do trabalho. Tínhamos todos uma certa apreensão e, ao mesmo tempo, apostamos nesse possível. Se por acaso a presença de Killian se revelasse complicada - para ele ou para alguém - ele poderia ir embora ou talvez continuar a oficina com seus pais, que dela participavam ativamente.

Para outra jovem, Sarah, também solicitamos a presença dos pais porque ela às vezes sofria – qualquer que fosse o ambiente – acessos de crises imprevisíveis, nas quais podia agredir a primeira pessoa que passasse à frente. Graças às oficinas propostas aos familiares, percebemos (os profissionais do I.M.E. e eu) o quanto a presença dos pais podia tranqüilizar certos jovens.

Para outros, essa presença foi, aos poucos, tornado-se desnecessária, como relata Marylaure Delahaye (2015):

> Esta é a última oficina da temporada[126]. Os pais não participam do ateliê, somos convidados para retornar no final, a fim de partilhar um momento de confraternização. Ao sairmos da sala, olhamos Mathis, que dava início à atividade; ele olha para nós, sorri, levanta-se e segue duas crianças que o incluem num elástico em volta de suas cinturas. Mathis concorda em caminhar com elas. Ele olha para nós com um largo sorriso e acena com a mão para nos dizer adeus. Ficamos emocionados: Mathis aceita em nossa presença (sua e do marido), o abandono,sem bloqueios e essas duas crianças não parecem impressionadas com esse grande jovem, com seus olhos redondos, na espera do sentimento do outro: "Você me aceita como eu sou! Sem problemas!
> "Mathis, vem aqui!" - exclamam as pequenas dançarinas. Uma revelação: Mathis se levanta, grande, naquele dia e, especialmente, aceita mostrá-lo a nós ...[127]

[126] Ela se refere ao ano de 2013/2014.
[127] "C'est le dernier pour cette saison et les parents ne participent pas à cet atelier, nous reviendrons pour partager

Quando Killian entrou na sala, todas as outras crianças já estavam ali. Ele se mostrou feliz com essas presenças e se deslocou no novo território, levantando elásticos para que uma ou outra criança pudesse passar – e quase sempre delicadamente, com atenção. Só algumas vezes é que escapava um pequeno empurrão, um pouco brusco.

Outras formas de comportamento não comuns às crianças do Triangle também surgiram no decorrer das oficinas. O que, com a experiência, pareceria "normal" aos participantes das oficinas do I.M.E. (jovens e adultos), era aqui de grande estranheza para os outros indivíduos.

Como nos explica Edward Hall,

> Durante o seu desenvolvimento cultural, o homem se domesticou, criando uma série de novos mundos, todos diferentes uns dos outros. Cada um destes mundos tem seu sistema específico de percepções sensoriais, daí a relatividade do conceito de multidão ou de superlotação de uma cultura para outra. Da mesma forma, uma ação que libera a agressividade e, portanto, o que seria 'estressante' em um determinado povo, será percebida como neutra pelo vizinho. (HALL, 1966, 1971, 1984, p.19, tradução nossa).

Graças ao tempo de preparo com cada grupo, ao acompanhamento durante as oficinas, aos momentos de troca depois de cada uma delas e sobretudo ao que criamos como espaço comum, eventuais movimentos violentos, gritos ou recusas de encontro não trouxeram grandes problemas.

Quanto à Killian, se não tivéssemos apostado no seu potencial, se nos lembrássemos apenas de seus gestos mais brutos, decerto não o teríamos visto – nem ele se veria – pôr no colo uma criança de três anos[128], com todo o carinho e cuidado. O espaço que criamos acolheu a singularidade de Killian e ele pôde receber esse acolho. Penso que dificilmente isso ocorreria se a atmosfera fosse outra.

Nos momentos de pausas entre seus deslocamentos, Killian muitas vezes se comunicava com as poucas palavras francesas que conhece. Como uma criança do Triangle tinha um problema auditivo e ouvia graças a um aparelho, pudemos também fazer essa ponte, ensinando aos outros membros do grupo palavras como "chocolate", "batata frita",

un petit verre de l'amitié en fin de séance. Au moment de partir nous prenons le temps de regarder Mathis qui commence l'activité, il nous regarde, nous sourit, se lève pour suivre deux élèves qui l'enferme dans un élastique au niveau de la taille avec les deux danseuses devant. Mathis accepte de cheminer. Il nous regarde avec un large sourire et nous fait signe de sa main pour nous dire au revoir. Nous sommes très émus, Mathis a accepté en notre présence, le lâché prise, pas de blocage et ses deux jeunes filles ne semblent pas impressionnées par ce grand gaillard, au regard rond, dans l'attente du ressenti de l'autre : Vous m'acceptez tel que je suis ! Pas de problème ! « Mathis vient » demandent les danseuses tout en lui prenant la main et c'est la révélation, Mathis se lève, il est grand ce jour-là et surtout il accepte de nous le montrer…." . Tradução nossa. Versão integral em anexo.

[128] Essa criança (não autista) era um irmão de Lucile, já citada.

“presunto”...

Trabalhamos também com caixas de papelão de tamanhos diferentes. Em certo momento, todas as crianças brincavam de colocar partes do corpo, ou mesmo todo o corpo dentro de uma ou varias caixas. Brincavam também de construir espaços com elas.

Mas Killian tirava as caixas de todas as crianças e destruía o que tinham construído, muitas vezes sem delicadeza. E muitas crianças, depois da oficina, vinham nos perguntar o porquê daquele gesto. Algumas exprimiram o medo que haviam sentido.

A explicação que dei para as crianças– e que me pareceu a mais razoável - é que a maneira de construção de Killian era totalmente oposta às delas: para Killian, construir é tirar essas caixas umas sob as outras, esse é o seu universo. Talvez amanhã ele construa de outra forma, mas hoje é essa a sua constelação. O que poderíamos fazer então juntos? Por que então não brincar de construir e destruir? Foi o que fizemos, e o que era um gesto desagradável para alguns passou a ser motivo de jogo, de troca, de partilha.

6.2 Lucile

Outro exemplo significativo, em outra oficina com o mesmo grupo, foi com Lucille, que já encontramos antes.

A jovem Lucile sempre se mostrou muito receptiva ao seu ambiente. O espaço influenciava nitidamente seu estado de disponibilidade ou de indisponibilidade, de mal estar.

O sujeito dito autista - e isso é muitas vezes mencionado - precisa de referências. Temple Grandin nos indica: “Mantenha um ambiente estável, ordenado e seguro. A criança autista simplesmente não consegue encontrar suas referências, se houver muitas mudanças em sua vida diária. Faça as coisas na mesma ordem a cada dia.” (GRANDIN, 1994, 1998, 200, p 196).

O projeto Corps-accords, andando sobre ovos, propôs oficinas em lugares que eram desconhecidos para os jovens ditos autistas, com outras crianças e jovens que não conheciam. Tantas mudanças que poderiam de fato causar o desconforto de muitos.

Além de todo o processo de preparação já citado, eu levei comigo, nesses outros espaços, o material utilizado nas oficinas do I.M.E., e em particular os tecidos e almofadas coloridas dispostos no chão. Este material criava novamente uma heterotopia, um espaço “absolutamente outro” , em outro lugar.

As crianças do Triangle estavam excitadas com os objetos e as propostas de

brincadeiras, corriam e falavam alto. Isso afetava claramente Lucile. Ela parecia muito apreensiva, e sabíamos que quando isso acontecia ela costumava beliscar ou arranhar a pele até sangrar. Seu corpo estava tenso e ela segurava a minha mão ou a de Cécile[129] com força. Deslocava-se em um círculo, colando-se às paredes. Depois de acompanhá-la nesse percurso, Cécile foi para o chão com Lucile e ambas compartilharam o espaço de um dos nossos tecidos, postos como tapete persa, aquele mesmo tapete que, segundo Foucault era "uma espécie de jardim móvel através do espaço." (FOUCAULT, 1967, 2004, p.17, tradução nossa).

Dissemos então aos outros que ela precisava de silêncio. Convidei-os a se deitarem em tecidos, para um tempo de relaxamento, retiramos os outros objetos da sala, e todos nós – crianças e adultos - continuamos a oficina sussurrando. O desconforto de Lucile nos proporcionou outra qualidade de trabalho, outra qualidade de presença.

6.3 Mathis

Mathis é um jovem de 17 anos que encontrei no último ano das oficinas do I.M.E. le Triskell. Tem grande capacidade de invenção e de criação. No início das oficinas, dançava somente com a educadora Elizabeth, com quem ficava o resto do dia. Passaram-se alguns meses antes que aceitasse e depois procurasse o contato com os outros. Mathis estipulava a distância limite entre o seu corpo e os corpos alheios e, quando esse limite era alcançado, dava um grande sopro que era acolhido por mim e pelos acompanhadores por roladas, como folhas ao vento.

Mathis também participou do projeto Corps-accords. No primeiro dia de oficina com as crianças do Triangle, trabalhamos numa sala com espelhos, cobertos por uma cortina. Ao se esconder das outras crianças, ele acabou encontrando o espelho, que atraiu toda a sua atenção.

Convidei então todos a se sentarem no chão, na frente do espelho, como Mathis, e a reproduzir seus gestos - brincadeira bastante apreciada pelo grupo. Isso durou algum tempo até que Mathis deu seus sopros. A partir desse material, abrimos o espaço e o esculpimos. A idéia era soprar para que um outro caísse no chão ou rolasse. Chamamos esse sopro de "Le souffle de Mathis".

Em outro momento, Mathis abraçou longamente Clemence, uma dançarina estagiária, e então todos nós nos abraçamos, abandonando o peso de uma parte do corpo, o que deu início ao trabalho de contato improvisação daquele dia.

[129] Cécile Barbedette, já citada.

Assim, mais uma vez, em lugar de fazer o que eu tinha programado para a oficina, explorei as trilhas proporcionadas por eles, criando um espaço comum. Um comum que só se faz possível na partilha de uma mesma paisagem, de uma experiência sensorial, de uma estética do sentir. E essa paisagem não é aquela de uma viagem apressada de um turista, não é aquele panorama que olhamos rapidamente atrás da lente de uma máquina. Ela solicita uma maneira de *estar com*. Como nos diz Erwin Straus, "o sentir é o viver de um estar com, que se desdobra." (STRAUS, 2000, p. 417, tradução nossa).

6.4 Sarah

Sarah tem hoje 14 anos e participou das oficinas de dança durante 6 anos. Ela tomava medicamentos - para evitar crises de epilepsia - que provocavam intensa sonolência. Muitas vezes, começávamos as oficinas com massagens e manipulação de diferentes articulações, que - se realizadas com o cuidado e a atenção suficientes - relaxam as tensões e o peso dos corpos, permitindo-lhes uma maior disponibilidade, uma qualidade receptiva de pré-movimento. Como nos explica Benoît Lesage:

> Há uma relação estreita entre o limite e o tônus. Este tônus é o sinal e meio de construção de uma consciência de existir. É uma função, isto é, um processo que muda constantemente, que suporta uma disponibilidade. Pelo meu estado tônico, estou mais ou menos "pronto a" disponível para receber, reagir, agir … (LESAGE, 2003/2004, p.09, tradução nossa).

Como, antes do ateliê, Sarah já estava em estado de sonolência, as massagens e manipulações a adormeciam por completo. Por vezes a deixávamos simplesmente dormir, respeitando sua necessidade. Outras vezes, quando ela estava entre o dormir e o acordar, fazíamos delicadas propostas dançantes, que - quando aceitas - tinham a qualidade de um peso profundo – pois saíamos poucas vezes do chão. Dessa forma, Sarah pouco participava das propostas coletivas e pouco se relacionava com os outros.

Uma maneira que encontrei para acolher esse sono - esse "peso profundo" - como material coletivo foi com a proposta de "dormir sobre o outro", que consistia em deixar o peso de uma ou varias partes de um corpo se acomodar sobre o corpo alheio, respirando juntos alguns instantes e trocando de parceiros. Para enfatizar o trabalho de respiração (essencial mas extremamente difícil de praticar com as pessoas que encontrei), fingíamos roncar.

6.5 Quentin

Quentin deve ter hoje 17 anos. Trabalhamos juntos durante dois anos no Centre Hospitalier Guillaume Régnier. Como Magalie, Quentin produzia sons quase sem parar. Sons melódicos, extremamente agudos, e que irritavam, com frequência, os profissionais de saúde que nos acompanhavam.

Quanto ao material sonoro, constatei, com o passar dos anos, a riqueza do trabalho vocal nas oficinas. No caso das crianças ditas autistas, esse elemento pode abrir muitas possibilidades de encontro e de criação. A partir do som de uma criança podemos, por exemplo, criar um canto imaginário, no qual os adultos estabelecem uma base melódica e rítmica, podendo incluir outros materiais sonoros que emergem no momento.

Esse modo de cantar nos permite criar a partir dos elementos presentes, a partir das sensações do momento - individuais, coletivas, múltiplas. Algumas vezes, para isso, utilizamos a melodia de Quentin. Mesmo sem ser cantado pela grande maioria dos jovens esse canto imaginário se fez de algum modo coletivo, colorindo a atmosfera de um espaço comum. O som que antes irritava alguns passou a ser a fonte de um novo som, *um som de todos*. Podemos também dançar a partir de uma proposta sonora de uma criança ou jovem ou ainda dialogar sem palavras, num jogo de perguntas e respostas silenciosas.

Nascida no campo da cibernética, a palavra *feedback* [130] define a troca de informações "que determina o grau de desvio do navio", a fim de que se possa "restaurar o (seu) rumo". Mostra a relação de forças envolvendo os vários fatores que fizeram o navio tomar outra direção (como vento, ondas, correntes do oceano, falhas do casco). (HALL, 1983, 1984).

Hoje, como sabemos, a palavra já se banalizou de tal maneira que às vezes é usada apenas para expressar uma volta a cenas passadas – como acontece no mundo do cinema. Mas se a utilizarmos com o seu traço original, podemos concluir que estamos sempre fazendo *feedbacks*. Como nota aquele mesmo autor, o *feedback* permite nossa existência; é "responsável pelo equilíbrio necessário à vida" (HALL, 1983, 1984, tradução nossa).

Como um marinheiro que, na escuta do vento, no desenhar das ondas, no som do seu barco leva o seu navio, o *condutor* da oficina alerta, cauteloso e disponível proporciona um ambiente a partir do que brota ao seu redor.

"Apoderar-se do que nos rodeia e nos anima, incorporar cada proposta, repeti-la, re-apropriá-la , expandi-la, integrá-la, deslocá-la, oferecê-la"[131] (BARBEDETTE, 2012).

[130] Seu criador foi Norbert Wiener.

[131] "Si je devais définir le travail d'Anamaria avec le minimum de mots, ceux-ci seraient disponibilité et

Tal qual um marinheiro, o *condutor* deve estar atento a todo o conjunto de informações e a todas as diferentes tensões que se encontram no ambiente. Ele também deve, em seu agir - ao controlar a roda do leme - ter um grande cuidado para que o navio não naufrague.

> Um dos elementos de estratégia de um mecanismo de *feedback* é determinar o intervalo apropriado para a ação corretiva. Se a manobra de correção é muito rápida, ela desequilibra o sistema sob o qual intervém ; se for demasiadamente lenta, o barco, por exemplo, afasta-se completamente da sua trajetória, segue o seu curso, cruza-o, e assim por diante. Consequentemente, a distância percorrida é maior do que a necessária, e o trajeto toma a forma de uma serpente ou parece seguir os meandros de um rio. (HALL, 1984, p. 201).

Apesar de tudo, muitas vezes, parece não apenas necessário como inevitável perder-se nos braços de um rio. Nesse navegar onde me desvio, se aceito o desafio com tranqüilidade, se confio em meu sentir, posso acolher o que se abre diante de mim – descortinando o que simplesmente *não veria* se tivesse recusado mudar de rota.

Conta a lenda milenar oriental "Os três príncipes de Serendip" que viajantes, ao longo do caminho, fizeram belas e afortunadas descobertas, sem qualquer relação com seu objetivo original.

Serendipidade, também conhecido como serendipismo, serendiptismo ou ainda serendipitia, é um neologismo que se refere às descobertas feitas por acaso, a arte de encontrar o que não se está procurando. Como diz Bolívar Torres (2014),

> Trata-se de um estado de espírito, um poder de percepção aberto à experiência, à curiosidade, ao acaso e à imaginação, que ao longo dos séculos esteve na origem de grandes eventos históricos (como a invenção acidental da penicilina por Alexander Fleming ou a descoberta da América por Cristóvão Colombo). (TORRES, 2014).

Erwin Strauss (1989) propôs uma distinção clara entre o "conhecer" e o "sentir". O "conhecer" permite aceder ao interior das coisas, relaciona-se com a obtenção de novos dados – tal qual o marinheiro com as informações do vento, ondas, correntes do oceano e falhas do casco. O "sentir" é " um fato relacional com o qual eu me encontro presente no mundo, num determinado espaço-temporalidade, irredutível e irreversível, portanto, insubstituível. […] Não se trata de uma uma recepção de informações, mas um modo de presença." (GROSOS, 2007, tradução nossa).

Acredito que o modo de presença que praticamos - ou em todo caso que propomos praticar - conduz a uma forma de conhecimento. Um conhecimento dinâmico, em perpétuo

spontanéité. Savoir se saisir de ce qui nous entoure et nous anime, attraper toute proposition et rebondir, réapproprier, agrandir, intégrer, répéter, déplacer.". Tradução nossa. Citação tirada de um texto enviado a mim no ano de 2012. Versão integral em anexo.

movimento, pois acompanha o que é vivido no que se inaugura em determinado instante. Uma forma de conhecimento que, ao se fixar como dogma, *deixa de ser um*.

"O conhecimento é o que é; não se pode renunciá-lo para adquirir um mínimo de "tonus", de consistência, face a um paciente ou a uma instituição. Mas ele é basicamente feito para ser desviado [...]. Um conceito existe somente através da vida que lhe damos." (GUATTARI, 2012, p.81, tradução nossa).

Um conhecimento que passa primeiramente pela percepção sensível do corpo, para depois ser analisado, verbalizado, racionalizado, intelectualizado, como o faço agora revisitando os passos dados com aquelas pessoas extraordinárias. Um conhecimento que passa, sempre, pelas portas do sentir: "nossos corpos são compostos por antenas sutilmente diversificadas, elas são nossos sentidos e medem a mudança." (NELSON, 2001, p.12).

Como testemunha Jean-François Gomez:

> Eu não sei como me sinto. Questão engraçada. Para descobrir se nos sentimos bem ou mal, é preciso primeiro se sentir. Até agora, tinha eu sentido algo do que se chama sentir ? Eu tinha um monte de ideias, mas meu corpo não estava envolvido em nada. Ora, o que eu vivia no hospital era a violência de um cataclismo, de um terremoto, que precisamente consurnia meu corpo. (GOMEZ, 1994, p.136, tradução nossa).

6.6 O apelo do espaço

No mês de maio de 2014, os dançarinos Patricia Kuppers e Franck Beaubois me convidaram a participar – no estúdio onde vivem e trabalham - de um tempo de residência com 12 crianças e jovens ditos autistas, acompanhados de cinco educadores especializados. Todos tinham viajado cerca de 400 km para chegar até ali. Para a grande maioria das crianças, era a primeira experiência longe de casa. Agora iriam compartilhar seis horas de dança por dia.

Patricia Kuppers e Franck Beaubois são dançarinos improvisadores, especialistas da dança contato. Pode-se dizer que, na Europa, são uma referência na área.

Não trabalham regularmente com crianças ou jovens ditos autistas, mas se interessam pela questão, pelas formas imanentes de dança com eles, pelos caminhos até então inexplorados, caminhos estrangeiros. Sem querer buscar a construção de novos métodos, preferem o campo da exploração permanente.

Em certo momento, Patricia fez uma proposição apenas aos profissionais (já que aparentemente inacessível à compreensão das crianças e dos jovens). Todos aderiram,

dividindo uma dança comum. Patrícia nos propôs, por exemplo, andarmos de olhos fechados, andarmos sozinhos "com a qualidade do peso".

Em um momento de pausa, onde Patricia nos dava novas indicações, observei que boa parte das crianças e jovens ditos autistas permaneciam de fora, encostados nas paredes ou deitados no sofá.

Fiz então o passo que sempre proponho aos que me acompanham - o da *desobediência*.

Fui ao encontro das crianças, fazer o que sempre faço - convidar.

No final do ateliê, trocando ideias sobre o que havia acontecido, Patricia - discordando da minha atitude – ensinou-me algo novo – e que valeu como um presente. Quando lhe perguntei a quem era destinada aquela atividade, ela me respondeu: "ao espaço". Pude ver então que, mesmo se esse era um aspecto importante no meu trabalho, a maneira como ela o abordava abria para mim uma nova dimensão de exploração e percepção, permitia-me pensar outras maneiras de abordar a relação com o grupo.

Naquele dia, percebi também que a diferença entre a sua proposta e a minha era que, ao invés de solicitar diretamente às crianças para dançar - numa relação direta e dual - ela trabalha o espaço, a energia do espaço; e as crianças podem acabar se aproximando, em razão do próprio espaço que se cria – como de fato aconteceu com umas poucas.

No entanto, face às diferenças de cada sujeito, prefiro ter uma presença *móvel* entre essas duas maneiras de agir. Ao meu ver, esses modos não são incompatíveis, mas, ao contrário, complementares.

Certa vez, no Centro Coreográfico de Rennes, ouvi um coreógrafo falar do corpo em situações extremas, como num momento de conflito interpessoal ou mesmo durante uma guerra. Ele falou de um estado de alerta permanente, como o tigre prestes a saltar sobre a presa, ou como a presa que pressente o salto do tigre.

Quando ouvi o coreógrafo, pensei nas oficinas de dança com as crianças ditas autistas. Para mim, a conduta dessas oficinas pede um certo estado de alerta. Silencioso, delicado ou dinâmico, esse estado é principalmente atento e vigilante ao que se passa, ao que se constrói, ao que se pode construir. É uma escuta de cada parcela de um espaço e do espaço como um todo, de cada galho e do lugar onde se encontra a sombra da árvore. A escuta da chuva antes de cair; a escuta dos convites, dos apelos.

O espaço provoca apelos e isso notamos claramente, por exemplo, no trabalho de improvisação proposto pelo dançarino e coreógrafo Julyen Hamilton. Nos *workshops* de que

participei, pude sentir e trabalhar esses apelos: qual energia, qual direção, qual material, qual ponto espacial eram necessários naquele momento preciso. Julyen também fala do tigre que nos observa atrás da porta. Sentimos sua respiração, assim como ele sente a nossa. Somos atentos ao que não vemos, ao devir.

Depois do tempo de residência com Patricia e Franck, propus aos educadores e estagiários que prestássemos atenção ao espaço, aos seus apelos, à maneira como poderíamos esculpí-lo, transformá-lo – e, a partir da preocupação em criar um espaço comum, sugeri diferentes caminhos para os adultos.

Um desses caminhos consistia em atravessar a sala, uns ao lados dos outros, no mesmo ritmo, como uma espécie de onda, com uma qualidade específica de movimento ou de um verbo de ação, sem solicitar a qualquer criança ou jovem a percorrer essa trajetória conosco. O resultado foi que muitas crianças e jovens vinham até nós, enquanto outras permaneciam onde estavam - como foi o caso de Sarah. Mas pouco a pouco todos se deixavam impregnar pela onda.

De forma bem semelhante, investimos o espaço livremente, a partir de uma mesma qualidade de movimento ou um mesmo verbo de ação.

Sem nos dirigirmos diretamente a eles, sem solicitá-los, trabalhamos com densidades e volumes que indiretamente os contagiavam. Era uma forma indireta de convite, que provoca, que incita, que reúne. Assim, por exemplo, ao invés de convidá-los a explorar o chão, oferecendo nossas mãos, propunha-lhes explorarem o chão com seus corpos, esculpindo o espaço. Nessas situações, mesmo que os jovens ditos autistas usassem elementos diferentes dos nossos, e se contagiassem de maneiras também distintas, algo de comum estava presente . Como uma sincronia.

Edward Hall nos explica que cada um de nós possui uma sincronia interna, e esses "modelos ritmos podem revelar-se os principais aspectos da personalidade básica, diferenciando um indivíduo de outro" (HALL, 1966, 1971, 1984, p. 209, 211, tradução nossa). Assim, quando encontramos outra pessoa, são duas sincronias individuais que se encontram, duas formas diferentes de organização de elementos. Cria-se então o que Condon e Ogsto (HALL, 1966, 1971, 1984, p. 209, 211, tradução nossa) definiram como "sincronia interacional" ou "dança de interlocutores", em que dois "sistemas nervosos se misturam, como engrenagens de um sistema de transmissão".

A interação no nível vocal entre dois interlocutores também pode ser encontrada na linguagem não-verbal. Podemos compartilhar as mesmas sensações corpóreas, sem explicitá-

las verbalmente. Para o mesmo Hall, isso se deve a "uma forma de sincronia em um nível inconsciente que transcende o espaço e às vezes o tempo"; e "aprender a usar este nível de sincronia consiste simplesmente em entrar em acordo consigo mesmo, como fazem os japoneses quando praticam a arte de Zen." (HALL, 1984, p. 223, tradução nossa).

Para nos sincronizarmos com uma pessoa de energia diametralmente diferente da nossa, acredito que seja necessário ir até ela, entrar em seu mundo, misturá-lo com o meu. Precisamos ao mesmo tempo sentir o apelo do espaço, qual energia ele reclama, acolher as diferentes nuances que ali se encontram - e isso demanda, como eu dizia, uma certa qualidade de presença. Um *estar com,* que cria um espaço onde o encontro pode acontecer.

> Um encontro é fortuito. Não podemos calcular, preparar, organizar alguma coisa que seja realmente um encontro. Assim como não podemos organizar uma amizade ou um amor. (…). O evento fortuito de um encontro entre dois seres se justifica somente pelo advento de um lugar que se engaja na transformação da existência de cada um.(MALDINEY, 2007b, pp. 176- 177, tradução nossa).

Se não podemos, evidentemente, calcular o encontro, podemos entretanto trabalhar um espaço, cuidar para que ele possa vir a ser um campo de possíveis, para que cada indivíduo, nessa partilha, possa ser singular e comum. Uma dança de galhos, folhas e flores que dividem um mesmo solo, partilhando as gotas de chuva, o calor do sol. Não premeditada, calculada, ou voluntária, mas uma dança que celebra o espaço do encontro, a partir do desejo de cada pessoa que ali se encontra.

Para Guattari, Deliny não só vive e trabalha com as crianças ditas autistas, mas manifestamente as ama e, aos seus olhos,

> [...] eles sabem disso. E também aqueles que trabalham com ele. Tudo começa a partir daí. E tudo retorna ao mesmo ponto[132]. Uma vez que somos obrigados, por função, de cuidar dos outros, dar "assistência", uma espécie de relação asséptica sadomasoquista se instaura, o que polui abordagens profundas aparentemente mais inocentes e mais desinteressadas. (GUATTARI, 1977, p.172, tradução nossa).

Segundo Henri Maldiney (2007b, p. 167), o encontro é " um espaço de presença [...]". *"Ser o aqui* faz parte do nosso *poder-ser* e implica um espaço potencial cuja realidade é a da existência." (MALDINEY, 2007b, p. 175).

Essa qualidade e capacidade de estar nos permite habitar o lugar, em sentido maior, e não simplesmente ocupar uma posição geográfica. Como nos explica o mesmo autor, "*o lugar é*, como o espaço da paisagem". Faz parte da existência (MALDINEY, 2007b, p. 166).

[132]No sentido de alimentar a própria fonte.

Três outros princípios da heterotopia designados por Foucault (1967, 2004) nos interessam aqui. O primeiro é o da ruptura com o tempo tradicional, representada pelo tempo que se acumula indefinidamente (os museus e bibliotecas) ou, inversamente, pelo tempo que passa, como o das festas, feiras e *sites* turísticos.

Tenho por hipótese que a heterotopia produzida nas oficinas também cria uma ruptura com o tempo tradicional. Ele se conecta com o infinito e o efêmero. Ela é uma apneia no tempo, uma suspensão onde o instante de um minuto nos dá a sensação de eternidade. Não representa o infinito como um museu, mas podemos vivê-lo em nossos corpos, e esta experiência se dá sempre de forma efêmera.

O outro princípio da heterotopia que nos interessa é o de abertura e fechamento, que tanto "as isola como as torna penetráveis. Em geral, não se entra nesses lugares à vontade. Ou a entrada é obrigatória, como no caso da caserna ou da prisão, ou então o indivíduo é que tem que se submeter a rituais e purificações (FOUCAULT, 1967, 2004, p.18).

De fato, o espaço da oficina é um espaço privilegiado, "espaço outro", o que a diferencia dos outros espaços da instituição. E não basta penetrar seu corpo para acendê-lo. Como na sala de jantar, onde eu trabalhava no Foyer Logis la Poterie, as entradas e saídas de pessoal dentro do nosso espaço não os integrava em nossa heterotopia. Embora este espaço fosse um lugar de passagem, para entrar dentro dele é preciso uma presença; devemos fazer parte dessa pequena comunidade que produz uma certa heterotopia.

Enfim, Foucault argumenta que a heterotopia tem uma função. Em comparação com o espaço restante, ou ela "cria um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda todo o espaço real, dentro dos quais a vida humana é compartimentada" [...] "ou ainda, ao contrário, cria um outro espaço, uum outro espaço real [...]" (FOUCAULT, 1967, 2004, p.18, tradução nossa).

Parece-me que o nosso espaço é espaço de ilusão e espaço real. Na verdade, este espaço, mesmo de maneira não intencional, denunciam as divisões em nossa sociedade, pela abertura que ele oferece, pelos códigos que quebra. E espaços reais no sentido do que Jacques Lacan nos propõe como real, como o que escapa a qualquer formulação possível, o que foge da linguagem. Ele produz efeitos, mas não pode ser traduzido pela linguagem. É provavelmente através dele que se pode captar uma atmosfera, como uma manifestação dessa realidade: ela se ressente, percebe, produz efeitos, sem se deixar ser pega nas redes da linguagem. É provavelmente nesse lugar que reside a dimensão real dos espaços mencionados.

Heterotopia de um espaço potencial, de um abrigo, onde o peregrino pode desabrochar sem amarras no território que ele mesmo constrói.

Heterotopia do acolho, da beleza singular do outro, preservando sua complexidade "contra qualquer empreendimento redutor, de simplificação equivalente à morte do desejo, da alma, do idiótipo[133] de cada um" (OURY, 2006, p.05, tradução nossa).

Heterotopia do espaço que se potencializa nas variações climáticas de um campo, nas texturas de presenças que se entrelaçam, na presença do *eu*, do *ele*, do *nosso*, que se cria na presença da pré-linguagem, do pré-movimento, que abre, que cria, que sustenta, que permite.

Heterotopia de um oásis no deserto.

[133] Da palavra grega "forma, particular", idiótipo é uma característica particular encontrada em poucos indivíduos da mesma espécie.

7 CELINE, FRANÇOIS, SARAH, CÉCILE E OS TERRITÓRIOS DO ERRO

Só sabemos que existem erros porque temos verdades,
em nome das quais corrigimos os erros e os conhecemos
como erros. Reciprocamente, o reconhecimento expresso de
uma verdade é bem mais do que a simples existência, em nós,
de uma idéia incontestada, a fé imediata naquilo que se apresenta:
ele supõe interrogação, dúvida, ruptura com o imediato,
ele é a correção de um erro possível.
(PONTY, 1994, 1999, p. 396).



Nos diferentes exemplos que vimos, a cada vez que citei um caso, tentei expor algumas possibilidades de encontro e espaços de emergência com pessoas variadas. Mesmo já tendo dito que nem sempre encontrei as boas portas - ou que nem sempre tive a qualidade de presença necessária para tal, nas pequenas "chaves" encontradas aqui e ali - posso talvez ter passado a impressão de que sempre consegui, de algum modo, superar os obstáculos, mesmo os mais complicados.

Para evitar que o Leitor chegue a tal conclusão, o último capítulo da tese busca mostrar - a partir de quatro exemplos concretos - que não só os acertos como os erros fazem parte desse trabalho. Por mais que venha tentando dar o melhor de mim mesma – inclusive ao escrever essas linhas - volta e meia esbarro em meus próprios limites; e só aprendo caminhando, errando, e às vezes até mesmo repetindo os erros, como alguém que enfia os pés no mesmo buraco.

Talvez esse "mea culpa" sirva também para que os outros dançarinos interessados nessa dança não apenas se lembrem de exercitar uma constante auto-crítica, mas percebam melhor como a estrada é realmente difícil, e como o percurso do viajante exige, por isso mesmo, um misto de vigilância e entrega, de cuidado e doação, de arte e de humildade. É preciso se dispor a aprender sempre, mas também é preciso deixar a porta aberta para desaprender, a cada momento revendo – se for o caso - o seu próprio aprendizado.

Muitas foram as oficinas em que saí desolada. Mas mesmo se vivenciar esses insucessos nunca foram agradáveis, o certo é que aprendi muito com eles. Alias, acho que essas "oficinas fracassadas" ou os "momentos fracassados" me ensinaram mais do que aqueles em que saí feliz de mim mesma. Por isso, sinto em cada passo em falso uma fonte de grande aprendizado, que me ajuda a ver com mais clareza os elementos fundamentais desta abordagem de trabalho. O erro acaba me abrindo as possibilidades de um futuro acerto.

Crianças, jovens, educadores, enfermeiros ou estagiários de dança, nesses momentos em particular muito me ensinaram.

Os exemplos de "oficinas fracassadas" são vários. Para citar algumas, lembro-me de propor, para o grupo "A", uma mesma oficina que tinha funcionado muito bem com o grupo "B". Praticamente nenhuma proposta deu certo e fiquei bastante perdida durante todo o ateliê. Outra vez, cometendo praticamente o mesmo erro, propus a um grupo "C" a mesma oficina (que tinha funcionado muito bem na semana anterior, dessa vez com esse mesmo grupo "C") – foi um fracasso igualmente !

Esses dois casos me mostraram mais uma vez a importância de largar o caderninho de aula, de trabalhar com o que existe no espaço ambiente, e com as energias do momento – inclusive e talvez sobretudo com a minha! Mostraram-me, mais uma vez, que o acerto de um momento pode se transformar em erro no outro. Tudo se produz por meio de agenciamentos – é a criança de hoje, com a sua historia de hoje, o educador de hoje, essa sala, essa temperatura, essa luz, os acontecimentos inesperados, minha presença, única, de hoje...

Um outro exemplo foi num dia em que, com o objetivo de preparar o grupo do I.M.E. para uma oficina com as crianças do Triangle[134], coloquei elásticos de parede em parede na nossa pequena sala de dança – que na verdade era uma pequena sala reunião.

O efeito foi terrível! Como o espaço era reduzido, a presença dos elásticos em toda a sala causou numa das crianças grande perturbação, talvez uma sensação de sufoco ou apreensão. Ela se auto-mutilou pouco depois de entrar no espaço e, saindo da sala com um educador, não conseguiu voltar, mesmo sem a presença do objeto.

Lembro-me também de uma oficina em que cada jovem parecia estar num lugar completamente diferente do outro, e também eu em outro lugar. Vi-me completamente incompetente para sugerir alguma proposta adequada aos enfermeiros e estagiários que me acompanhavam.

Em minhas projeções ou em minha indisponibilidade, em minha falta de presença ou no tempo morto de minha dança, deixo por vezes de viver plenamente o momento presente, deixo de respirá-lo, de compor com ele, e nesses espaços residem os fracassos.

Mas haveria um método para evitá-lo ? Uma pílula mágica a ser tomada?

Mesmo se a qualidade de presença, com todas as preciosidades que ela oferece, é algo que se trabalha, que se alimenta; e ainda que eu possa colocar ao meu favor todo um conjunto de elementos que a oportuniza, não tenho como manipulá-la, como se faz com o "controle" da televisão. Há momentos em que, por mais que eu pense na minha respiração, nos meus pés, na minha pele ou seja lá no que for, estarei tomada por outras razões ou emoções, e serei não apenas incapaz de escutar o outro como gostaria, mas inapta a fornecer as ferramentas apropriadas aos acompanhadores.

Logo após um atelier em que me auto-avalio desta forma, passo basicamente por quatro momentos. O primeiro são instantes de auto-flagelação nos quais digo a mim mesma o quanto sou nula. No segundo, ao contrário, tento dizer a mim mesma o que digo aos

[134] No contexto do projeto Corps-Accord (citado no capítulo espaço comum), procurei trabalhar previamente com os mesmos materiais e propostas que havíamos programado para um determinado atelier junto a professora Nathalie Salmon.

estagiários de dança quando animam uma oficina e saem descontentes com o trabalho: se procuramos desenvolver esse respeito pelo outro, pela maneira como ele está num determinado momento, seja ele qual for, precisamos primeiro praticar essa qualidade de respeito em relação a nós mesmos. Respeito às minhas incapacidades e aos meus limites desse dia. No terceiro momento, tento descobrir o porquê de cada um dos fracassos, o que é de grande riqueza, pois eles me ensinam muito! Por fim, procuro ver se algo de bom também aconteceu, o que exige um olhar mais fundo, ou mais largo, sobre a cena que se passou, pois se a nuvem negra da tempestade dificulta a nossa visão, um clarão entre as nuvens pode nos revelar, aqui ou ali, um pequeno ponto interessante, independentemente de nosso estado de presença.

Mais outro grande aprendizado : essas belezas não dependem de nós!

7.1 Celine

Celine é outra jovem com quem dancei durante 8 anos. Ela me ensinou muitas coisas, algumas das quais ligadas ao desejo. Ela tem hoje 13 anos, é diagnosticada como pessoa com "autismo profundo" e também não se exprime verbalmente.

Há tantas coisas que fazemos por dever que muitas vezes nos esquecemos do que realmente desejamos. Às vezes, sequer notamos o que de fato queremos.

Celine, porém, não dança com qualquer pessoa: não basta convidá-la para que ela aceite o convite. Ela escolhe. Ela nos diz – sem palavras, mas de forma clara – "sim" ou "não".

Não tenta ser gentil, não procura *fazer bem feita* uma coisa qualquer. Ela não *tenta* ser, ela *é*. E nos mostra a verdadeira medida do nosso desejo e a estupidez de nossas projeções.

Muitas vezes, eu não era aquela com quem Celine queria dançar. E isso já era um presente que por mais difícil que seja ou que pareça ser, aprendi a acolher e ver sua beleza.

Para Véronique Ballu (2015), a experiência dessas oficinas permitiu-lhe ser modesta em relação às suas expectativas e aceitar com que a pessoa não faça o gostaria que fizesse. "Aceitar isso é reconhecê-lo plenamente como sujeito, é aceitar que ele tenha uma parte ativa na troca, no contato (…)." [135]

Mas por que digo que o seu não querer me era um presente?

É que eu não estava ali para ser amada por ela; estava ali *com ela*, para acompanhá-la,

[135]"Accepter cela , c'est le reconnaitre comme sujet à part entière, accepter qu'il a une part active dans l'échange (…)." Tradução nossa.Versão integral desse questionário em anexo.

ainda que ela não dançasse comigo.

O que eu tento, com as minhas poucas ferramentas, não é dançar a todo custo com uma certa pessoa – mas possibilitar a criação de espaços dançantes, sejam eles de encontro, de invenção, de transformação ou emergências.

Quem dança com uma pessoa como Celine - que vive sem palavras - não se limita a ouvi-la para que com ela possa improvisar; precisa renovar, a cada instante, o próprio convite da dança, e ir acolhendo, incessantemente, os menores gestos e expressões de aceitação ou recusa.

E isso exige exatamente a criação daqueles espaços. Espaços de *entredanças*, feitos de pausas, silêncios, respirações, suspensões.

Por outro lado, ainda que a dança não venha a se efetivar com uma ou outra pessoa, ela contamina o ar, invadindo os que estão ali. E esse clima de dança, por mais etéreo que pareça, é real; pode-se senti-lo; é algo mais do que o simples corpo em movimento.

Desse modo, em certo sentido, o momento da dança não se contém nos gestos do dançarino; transborda pela sala, invade outros corpos, contamina o ambiente. Se Celine não queria dançar comigo, sua simples presença na sala talvez a fizesse viver – a seu modo – um pouco da dança que fazíamos, como se dançasse um pouco também.

Mas eu dizia, ainda, que não estou ali (ou não deveria estar) com o propósito de obter o amor de Celine.

Isso não significa, é claro, que ela me seja indiferente, que eu deva me fazer "fria", que eu me proíba de travar relações com Celine ou outra pessoa no plano afetivo – mesmo porque seria impossível fazê-lo. Mas ainda que, com o passar do tempo, eu acabe criando uma relação afetiva com cada pessoa, não devo esperar que ela me ame para que eu possa trabalhar com ela. Não é para isso – repito - que estou ali.

Mesmo que o amor exista, de um lado, do outro, ou dos dois, o trabalho com a dança é movido essencialmente pelo desejo, o que não é necessariamente a mesma coisa.

Dominique Holvoet parece pensar também assim. Ao descrever seu trabalho com as crianças ditas autistas do Courtil (já citado nessa tese), ele afirma :

> Falar sobre o vínculo de amor não é simples. Certamente o fato de ter escolhido esta profissão, de optar por trabalhar em uma instituição para crianças, de qualquer horizonte do qual viemos, mostra uma atração por aqueles que estão se construindo. É uma atração por encontrar a criança, por ajudá-la a avançar [...]. Em troca, seria de esperar que a criança nos ame, espera-se que ela nos ache bonito, bonita, inteligente, ou não sei o quê [...]. Da mesma forma que procuramos retificar nossos ideais educacionais, é preciso retificar a posição inicial que podemos ter [...] não estamos aqui para sermos amados, estamos aqui para outra coisa. (HOLVOET, 2013,

p.92, tradução nossa).

Pensamentos como “ela não gosta de mim”, “eu não faço bem”, “eu não consigo fazer”, “por que não eu”, obviamente, passavam pelo meu corpo nas recusas de Celine.

Questões relacionadas à minha pequenez, à frustração por me sentir amada, , ao meu ego, ao que queria conseguir, para que pudesse dizer: “eu consigo”... Eis aí uma bela estupidez...

Às vezes, sem notar, queremos que o outro realize a projeção que fizemos sobre ele, e assim nos permita “conseguir” através dele. Mas pobres de nós: essa forma de conseguir é ilusória, na essência ela nada consegue.

E por isso Celine me oferece um presente, um verdadeiro presente. Ela me dá a oportunidade de desprender meu desejo, o que me afasta de necessidades superficiais que não somente são alheias a esse trabalho como também o deterioram, o desnaturam.

Como nos ensina Karl Frost que a dança contato é a “metáfora de uma maneira de viver a vida”, na qual “cultivamos a presença e o desapego dos nossos desejos [...]”.(FROST, 1999, p.209, tradução nossa).

Nesse trilhar, ao invés de levar a recusa da Celine apenas como um fracasso meu, ela é um suporte de crescimento, de auto-avaliação, uma espécie de “limpeza” do trabalho, onde tento me desprender de um entrave.

Poderia dizer que nunca mais cometi esse erro. Mentiria se o dissesse. Por vezes ainda coloco os pés nesse solo. Mas a memória desses passos tortos, minha auto-análise constante – tão necessária nesse trabalho – me ajudam a perceber para onde estava indo e para onde devo ir. E assim vou caminhando, e me fazendo mais leve, desvencilhando-me, aos poucos, de minhas travas. E assim pode acontecer com qualquer um.

Um dia, a bela Celine me convida para dançar! Que emoção!

Com cautela começamos a nossa dança, porque dançar com Celine é como caminhar sobre ovos em taças de cristal.

Celine tem um senso de seu centro de gravidade que me impressiona; brinca com o desequilíbrio, como um equilibrista que nunca cai. Parece até encontrar o seu equilíbrio na busca do desequilíbrio, dançando na beira de um precipício - e sem cair.

Ela sobe em mim, eu sou sua montanha, seu alicerce, seu eixo. Ela sobe e me faz, e se faz confiança. Estou com ela, danço com ela.

Com cautela, continuamos. Estamos juntas, respiramos juntas.

Então, levada pelo meu desejo, meu querer, *eu quero mais*... Ela está quase no topo do

meu corpo, mas eu quero mais, um pouquinho mais.

Quero mostrar que nós conseguimos. Mas se faço silêncio me vem a pergunta: somos nós que conseguimos ou sou *eu* quem consigo ?

Neste momento, que dura segundos, eu não estou mais com ela, mas com a minha vontade. Me apoio nesse querer, me agarro nele. O querer passa a ser o meu parceiro de dança.

Assim, com um minúsculo movimento, onde não respiro mais com ela, mas sozinha, tento subir seu corpo mais alto, um pouquinho mais alto. *Ela pode,* ou melhor, *eu posso.*

Celine então desce à terra; ela me deixa; ela me ensina.

Engulo a saliva do meu ego e agradeço a Celine por mais esse belo presente. Mais uma vez poderia dizer que, depois disso, não voltaria a cometer aquele erro, mas mentiria ainda uma vez se o dissesse. Acredito apenas que - com o passar dos anos - cometo cada vez menos o *erro do querer*. Mas algumas vezes, mesmo raras, ele me pega, sem que eu mesma perceba o seu movimento.

Tento acolhe-lo, observando o caminho ainda a ser trilhado, com humildade. E mais uma vez aos poucos vou caminhando...

Trabalhando sobre ele, com ele, proporciono a mim mesma, como também à Celine, uma outra gama de possibilidades dançantes. Não são mais gestos a serem feitos, mas movimentos que surgem a partir de um espaço de emergência.

Como diz Kirstie Simson,

> Eu percebi que o aprendizado mais profundo se produz naquele espaço onde estamos "fora do equilíbrio", não buscando "criar" alguma coisa […], mas desejando simplesmente permitir a emergência de alguma coisa a partir da intimidade de duas pessoas que se reúnem. Isso diz respeito ao fato de permitir, de escutar, e não de cobrir o silêncio, de preencher buracos, mas de descobrir o que existe nesse lugar […]. É ai então que dançar se eleva acima de uma simples performance estética, atlética, técnica ou deslumbrante, e se volta para uma expressão que toca realmente o coração. (SIMSON, 1999, p.188, tradução nossa).

Alexandre Jollien (1999) na introdução do seu livro "Éloge de la faiblesse", diz que a vida fornece guias, e seus primeiros guias foram as pessoas com deficiência, com as quais ele viveu durante 17 anos.

Segundo o autor, muitas vezes nos perguntamos sobre o que a sociedade pode oferecer aos fracos e aos marginais. Seu livro tenta mostrar o que as pessoas de uma extrema fragilidade lhe ensinaram, lhe deram.

Celine, jovem dita com "autismo profundo", me ensinou a dançar.

Como diz a sabedoria milenar chinesa, “o sábio governa pelo seu não-fazer”[136]. Nesse não-fazer, nesse ato de escuta e receptividade, mesmo os que não são sábios, como eu, partilham espaços de criação, de imaginação, de convites, de diálogo. Já não são caminhos retos, mas trilhas que se cruzam, desvios que se abrem.



[136]Lao-Tseu, tao-tê-King, La Voie et sa Vertu. Texto milenar chinês apresentado e traduzido por François Houang e Pierre Leyris. Paris: Éditions du Seuil, 1979, p. 23, tradução nossa.

7.2 François

François é um jovem de 16 anos com quem dancei durante um ano no I.M.E. le Triskell.

François também não se exprime verbalmente. Ele tem algumas obsessões, como a de encostar o indicador no punho, avisando - segundo a tradução dos educadores - que já é hora de ir embora, ou perguntando quanto tempo ainda falta para ir embora, ou apenas manifestando esse desejo.

François muitas vezes abaixa suas calças e sua cueca durante uma oficina. Parece saber que são coisas "proibidas", mas mesmo assim as faz, e aparentemente com prazer, apesar do resmungar dos educadores.

Uma outra obsessão de François, sobretudo nas oficinas de dança, é a de nos pedir - guiando-nos com suas mãos - para tocar sua barriga. Ele ri, esfrega energicamente suas mãos e depois, quase sempre, belisca sua barriga, e nos cospe no rosto. Ao colocarmos nossas mãos em seu ventre, é praticamente impossível tirá-las sem que isso o desgoste.

François não se deita no chão. Raras vezes abandona o peso de alguma parte do seu corpo e sua musculatura é extremamente contraída. Foi a partir daquele ponto de contato permanente - minha mão em sua barriga - que fizemos alguns passos dançantes. Mas eles não nos levavam muito longe, pois, no fundo, minhas mãos traziam o desejo subjacente de levá-lo para outro lugar. Mais uma vez, meu querer batia à porta de minha casa.

Uma vez, Gabriel, um dançarino estagiário veio participar das oficinas de dança. Ele nunca tinha trabalhado com crianças ditas autistas e nada sabia sobre o meu trabalho, a não ser por minhas aulas na Universidade de Rennes, sobre o tema da Criação e Deficiência,

Às vezes, paradoxalmente, nossa experiência, ao invés de abrir perspectivas, fecham janelas. Por vezes, pensamos saber por onde ir, e no mesmo instante em que pensamos saber, toda a sabedoria possível foge de nós. Como nos ensina Derrida, "este não-saber é a condição necessária para que alguma coisa possa acontecer, para que uma responsabilidade possa ser assumida ou para que uma decisão possa ser tomada, para que um acontecimento exista." (DERRIDA, 1979, 2013, pp.46-47, tradução nossa).

Estagiários de dança que me acompanharam e que - como Gabriel - quando chegaram, não conheciam nada sobre as crianças e jovens com quem iriam dançar, mostram-me o quanto podemos às vezes obstruir nossa visão, sem mesmo o perceber.

Apesar de meu esforço em não ter idéias preconcebidas, de desenvolver minha disponibilidade para o momento presente, de me desfazer de caminhos já traçados, vi muitas vezes a distância que existia entre minhas palavras e minhas ações.

Pois bem, no caso do François, foi Gabriel quem me ensinou alguma coisa.

No primeiro dia em que chegou, Gabriel dançou durante toda a oficina com François.

François não deixou de fazer os movimentos que fazia antes, mas o que se percebia nessa dança é que Gabriel não tinha o desejo de levá-lo a nenhum lugar. Se fosse para ficar uma hora com a mão na sua barriga, isso não seria um problema. E essa disponibilidade, essa qualidade de presença e de desprendimento do desejo fez com que François se entregasse mais inteiramente a essa dança. Com a mão na barriga de François, com o mesmo contato que eu o fiz, mas sem as minhas projeções, Gabriel possibilitou outros caminhos para cada autor desse duo.

7.3 Sarah e Cécile

Sarah e Cécile são duas belas jovens dançarinas com as quais trabalhei.

São pessoas como eu, vistas como "normais", sem deficiência - se é que podemos dizer que existe algum ser humano sem deficiência.

Se as cito aqui é porque acho que esses exemplos podem nos ser de grande riqueza no que se refere ao tema desse capítulo e ao processo de transmissão. Acredito também que o relato dos erros cometidos por mim, com cada uma delas, pode nos ajudar a enxergar, com mais limpidez, a abordagem que venho fazendo.

Sarah foi minha aluna de dança contemporânea e de improvisação, minha estagiária e minha assistente nas oficinas com pessoas psicóticas e pessoas com autismo. Ela me acompanhou durante três anos nas oficinas dadas no Centre Hospitalier Guillaume Régnier (CHGR).

Cécile também me acompanhou durante três anos nas oficinas dadas no CHGR assim como nas oficinas do I.M.E. Le Triskell. Como já o explicitei, Cécile hoje é responsável pela parte pedagógica e artística do projeto Corps-accords.

Ambas fazem parte da Companhia Dana e, em 2014, iniciaram um ateliê de criação para adultos com ou sem deficiência (mental e/ou motora) na cidade de Rennes.

Posso dizer que, no que se refere ao processo de transmissão, que Sarah e Cécile fizeram as vezes de minhas principais "cobaias" e ao mesmo tempo não deixaram de ser minhas professoras.

Sarah foi a primeira estagiária que tive e também a primeira pessoa que me substituiu. A fim de preparar as oficinas que ela iria dar junto aos jovens ditos autistas do Placis Vert (CHGR), propus-lhe duas etapas preliminares. A primeira consistia numa oficina preparada e

conduzida por nós duas. A segunda era uma oficia dirigida por ela - e eu, como observadora, interviria somente caso estimasse necessário, anotando comentários durante seu ateliê. Por fim, ela daria uma oficina sem a minha presença.

Hoje, para mim, essa metodologia parece absolutamente anti-pedagógica, do começo ao fim.

Vejamos então o porquê desse fracasso.

Sarah se sentia insegura em me substituir, expressando claramente seu sentimento de inferioridade em relação a mim. Por mais que eu dissesse o contrário, naquela época de sua vida ela não tinha confiança em si mesma.

É evidente que a diversidade das pessoas com as quais trabalhávamos justificava suas apreensões e isso não só para Sarah mas para qualquer pessoa que não tem o hábito de trabalhar esse público, sobretudo da maneira como propomos fazer esse trabalho.

Sarah também sentia uma grande inquietude em guiar os profissionais durante a oficina – tanto no aspecto coletivo como individualmente.

Enfim, substituir uma pessoa, sobretudo sua própria "professora", é quase sempre assustador. O olhar do suposto mestre, principalmente quando o admiramos, pode terrificar qualquer um.

Cada etapa preliminar às oficinas que seriam dadas por ela só fez alimentar o seu sentimento de insegurança. Em primeiro lugar, começar por dividir uma oficina está longe de ser uma boa ideia. Se isso já não é muito evidente para dois profissionais com experiência, quem diria para a pessoa que faz seus primeiros passos trêmulos ao lado de uma outra que parece pisar com passos seguros...

Sarah inevitavelmente comparava sua intervenção com a minha e se sentia também comparada - tanto por mim como pelos profissionais.

No segundo momento proposto à Sarah, ela se sentia, e com razão, como se estivesse à frente de uma banca examinadora. Eu anotava meus comentários durante sua aula, o que a fragilizava ainda mais.

E, para piorar a situação, quando a via desesperada em algum momento, ou quando sentia que ela tinha feito um "erro" eu intervia, pensando que a estava ajudando.

Para completar, uma vez terminada a oficina, ao invés de lhe dar primeiro a palavra, para que pudesse exprimir suas impressões do trabalho, dava eu as minhas, carregada de "críticas positivas".

Quando eu já não estava lá, e ela me substituiu *de verdade*, Sarah se sentiu realmente

livre. Aos poucos, foi ganhando confiança, experimentando, arriscando caminhar com seus próprios pés. Ela hoje fala que aprendeu muito comigo, mas acredito que essa transmissão de conhecimento aconteceu nos momentos em que ela me acompanhava, nas discussões que tínhamos em torno do trabalho e, sobretudo, quando ela se apropriou, *de sua maneira*, do que tinha observado, ao calçar seus "próprios sapatos". Em outras palavras, ela aprendeu menos comigo do que também aprendeu *consigo mesma.*

Um dia, numa conversa com Christiane Page, minha orientadora francesa de pesquisa de doutorado, percebi o tamanho de meu erro. Ela me disse que, antes de fazer qualquer crítica em relação ao que seus mestrandos expunham[137], sempre os deixava exprimir-se; e como, nesses momentos, eles mostravam capacidade de auto-critica, verbalizando o que poderiam melhorar, ela se limitava a ajudá-los, questionando-os aqui e ali, abrindo espaços, um pouco de forma maiêutica.

Como se sabe, a maiêutica, (em grego, *maieutike* significa "dar à luz idéias") foi elaborada por Sócrates no século IV a.C, com o propósito de buscar o auto-conhecimento. Através de questões, o espírito questionado consegue encontrar verdades em si mesmo. A maiêutica é, assim, a arte de dar nascimento ao espirito, de dar luz à verdade. Para Sócrates, cada um de nós carrega, dentro de si o saber, mesmo sem saber.

Com certeza não tive, nesse momento, a capacidade de me posicionar de forma maiêutica em relação à Sarah.

Hoje também vejo que esse território dado à pessoa, quando verdadeiro, não só permite que ela atravesse todo um processo de auto-reflexão, como lhe abre a possibilidade de nos ensinar. Se me coloco sempre como aquele que tudo sabe face àquele que ainda não sabe, ou pouco sabe, nunca lhe darei a oportunidade de me instruir, nunca me darei a oportunidade de ser instruída.

Como nos ensina Jacques Rancière:

> [...] aquele que quer emancipar um homem deve dialogar com ele como um homem e não como um sábio, para ser educado e não para educar. E somente o poderá fazer aquele que efetivamente não sabe mais do que o aluno, que nunca fez a viagem antes dele, o "mestre ignorante.Explicar algo a alguém é demonstrar que ele não pode compreendê-la por si mesmo. (RANCIÈRE, 1987, p. 15-16, 52, tradução nossa)

Sarah tinha muito o que me ensinar , a me oferecer– o que se confirmou ao longo dos anos de partilha. Vejo o quanto é importante manter essa postura ética não só com as pessoas

[137] Os estudantes deviam expor uma parte da pesquisa realizada na frente dos outros companheiros.

com autismo mas com todas as pessoas envolvidas nessa prática (como também para além dela).

Respondendo a um questionário que enviei aos antigos estagiários, Sarah descreve em poucas palavras suas sensações na primeira fase de acompanhamento das oficinas: "descobertas, curiosidade, timidez, medo..." O medo era "de ser intrusa, de sofrer algum tipo de violência". E também de não ter os mesmos nível, força, energia e desejo que os meus, medo de que eu não a admire: "como se eu devesse ser igual a você!"- ela diz.

Em seguida, Sarah fala do seu prazer "de dançar, de estar lá, de pegar alguém pela mão, de descobrir, de ver as mudanças de uma pessoa, na sua atitude, no seu corpo, no seu ritmo, na sua dança". E descreve suas primeiras pequenas intervenções : "[...] aí então, aos poucos, você me solicitou para que eu fosse responsável por algumas coisas. Lembro-me de guiar uma massagem, um tempo de contato, como colocar as mãos sobre alguém, pegar o peso de certas partes do corpo de uma pessoa […]".

Ela exprime também reconhecimento pela confiança que conquistou.

Hoje, depois de uma formação de dança no Conservatório de Rennes, segue uma outra, para se tornar professora : "me sinto embebida pelo trabalho feito juntas, eu o enriqueço da minha maneira, deixando de lado a comparação. Me sinto mais perto de mim mesma, eu faço, eu avanço e danço com aqueles em torno de mim […]."[138]

Cécile, outra querida dançarina, se encantou pelo meu trabalho e decidiu seguir todas as oficinas que dava, assim como as conferências, reuniões de trabalho e até mesmo aulas teóricas que lecionava na Universidade de Rennes.

Ela também passou pela transição de estagiária à assistente e também me substituiu em varias ocasiões.

Cécile pôde presenciar as etapas que propus à Sarah e ver o quanto isso foi penoso para ela.

No momento em que ia começar a conduzir as oficinas, decidimos juntas qual seria o melhor processo para ela, o que foi sendo readaptado, ao longo do tempo.

Procurei fazer o mesmo com os outros estagiários, adequando minha presença às necessidades de cada um.

No último ano em que estive em Rennes, depois dos muitos anos de experiência, não tinha por objetivo fechar as portas desse trabalho, mas sim desenrolar um tapete para que

[138]"Je suis en ce moment une formation pour être professeure de danse. Que d'outils, de rencontres! Je suis imprégnée de ce travail avec toi, je le poursuis, l'enrichis à ma manière, j'ai mis de côté la comparaison, je suis avec moi-même, et je fais, et j'avance, et je danse avec ceux qui m'entourent, avec toujours en tête ton énergie te ton désir." Tradução nossa. Versão completa em anexo.

Cécile pudesse continuá-lo, de sua própria maneira.

Ela tinha o papel de minha assistente e acompanhava todas as atividades do projeto Corps-accords e já conduzia, sozinha, uma oficina em outro I.M.E. junto a crianças e jovens ditos autistas.

Meu erro com Cécile foi semelhante ao erro cometido com a Sarah. Não na sua forma mas no seu conteúdo.

Não lhe dei o espaço necessário para inventar, criar, sair das minhas diretrizes.

Como "assistente", ela me seguia, me "assistia", e eu a guiava. Mesmo se, no contexto do projeto Corps-accords, muitas vezes, tivesse lhe proposto conduzir uma oficina, comigo ou sem mim, a maneira como eu as preparava, como organizava cada evento, deixava pouco espaço para que ela pudesse aceitar meu convite.

Uma vez, num *workshop* que dei para a Companhia de Dança do Palácio das Artes, em Belo Horizonte, propus aos dançarinos um exercício de improvisação em torno da qualidade de presença – mais ou menos ativa, mais ou menos passiva. A proposta consistia num deslocamento a dois, próximos um do outro, durante o qual o dançarino "A" tinha uma presença mais ativa que o dançarino "B". Dessa forma, enquanto espectadores, víamos, tal qual num quadro, a presença do dançarino "A" em primeiro plano, e a composição do dançarino "B", sob forma de paisagem. O dançarino "A" era aquele que propunha a base da composição, era ele quem dava os elementos principais da improvisação.

Para uma pessoa de presença dominadora, era muito difícil ocupar o papel de paisagem, assim como para aquela tímida, ocupar o centro da composição. Principalmente quando um dança com o outro.

Desta forma, procurei mostrar que não basta simplesmente nos preocuparmos com a nossa presença, pois o que mais importa é a nossa presença *em relação ao outro*. Uma certa presença deve se modular em função da qualidade da outra (mais ou menos "forte") e ambas são moventes.

Pois bem, acho que não tive essa qualidade de escuta, necessária para abrir um espaço no qual Cécile pudesse aceitar meus convites e ocupar uma outra posição que não fosse a de assistente.

Assim, mais uma vez, privei-me dos ensinamentos que dela poderia colher.

Na verdade, os exemplos dados com a Sarah e a Cécile têm o mesmo fundo, a mesma base do que procurei colocar como essencial no trabalho com as pessoas ditas autistas. A escuta, o silêncio, uma qualidade de presença "justa" em relação a cada pessoa.

Sinto hoje, à distância, que me faltou a humildade indispensável para escutar antes de dizer, para aprender antes de querer ensinar. Mais uma vez, cada pessoa, com suas especificidades, sua singularidade, suas necessidades e seus limites, cada pessoa com a sua própria constelação merece uma atenção única, pois ela é também única.

Pierre Nzinzi[139] (2012) descreve a evolução do erro no campo da Filosofia , mostrando sua marginilização - a partir da afirmação do acesso à certeza absoluta (Descartes), passando pelo criticismo kantiano que alerta contra esta afirmação e desloca a noção do erro ao plano estritamente lógico, seguido por Popper que vê a positividade do erro tanto no nivel político como teórico e, mais tarde Nietzsche que, dando ênfase à importância da dúvida, ataca a noção das verdades dogmáticas. Por fim, o autor cita Bachelard, para quem o erro, ao invés de ser visto como um acidente lamentável, uma imperícia a ser evitada, é algo necessário, pois é a partir dele e da sua retificação que se constrói o conhecimento.

Jean-François Bach[140] também afirma a importância do erro no campo cientifico. Ele nos explica que "erro é a preocupação de todos os pesquisadores e é o que os leva a repetir muitas vezes os mesmos experimentos […]." O autor salienta que "o erro pode se apresentar sob várias formas, muitas vezes insidiosas." (BACH, 2011, tradução nossa). Dentre os erros possíveis, Bach observa que nunca temos certeza de ter todo o controle necessário de um experimento e nunca estamos salvos de um explicação totalmente diferente daquela que propusemos.

Por sua vez, Philippe Le Bouteiller observa que, no campo das ciências, os erros podem surgir nas diferentes etapas de uma investigação, e - embora difíceis de serem aceitos – em geral "nos fazem avançar e - uma vez reconhecidos - podem servir de trampolim, aguçando os sentidos do pesquisador na análise dos seus próprios resultados e na dos outros."[141]

Cada erro descrito, seja com uma criança jovem dito (a) autista, com um estagiário ou profissional, foi e é ainda hoje para mim uma grande fonte de aprendizado; e isso somente a partir do momento em que tive a capacidade de vê-los não como um acidente trágico, mas como presentes ofertados por cada pessoa. Se me recuso a olhar, observar e assumir esses erros, aí, sim, eles passam a ser desastrosos, pois nada me ensinam. Como aponta Ernst

[139] Chefe do Departemento de Filosofia da Universidade de Omar Bongo, Libreville, Gabon.
[140] Secretario da Academia Francesa de Ciências.
[141] . "Les erreurs sont difficiles à accepter, mais une fois reconnues, elles peuvent servir de tremplin pour ne pas les reproduire et aiguisent le sens du « flair » et de l'analyse de ses propres résultats et des résultats des autres." Em um e-mail pessoal, sob a minha demanda. Tradução nossa. Entrevista, versão integral em anexo.

Jünger, “Um erro apenas se torna um erro quando não queremos dar o braço a torcer.” (JÜNGER, 1939, p.134, tradução nossa)



8 DESCRIÇÃO DE CINCO ATELIÊS



Neste capítulo, proponho exemplos de oficinas de grupo com crianças e jovens ditos autistas. Como já disse, muitas vezes não fiz o que tinha planejado, em função das energias de uns e outros.

Repito que são apenas exemplos. Naturalmente, o Leitor que se dispuser a essas práticas de dança pode utilizá-los, transformá-los, reformulá-los ou ignorá-los. Ao descrevê-los, desejo apenas dar uma ideia mais concreta das experiências partilhadas, do que se pode fazer, e dos cuidados que se deve ter. Entretanto, ressalto mais uma vez que o que importa não é o exercício em si, em sua forma e variações, mas o que existe na essência de cada um deles. Deve-se sempre perguntar: o quê tal proposta permite ? Quais aberturas oferece ? O que se pretende com isso? E é preciso priorizar, sempre, os caminhos que me serão mostrados pelo outro.

Relatando o primeiro ateliê que guiou, Cécile Barbedette explica : "Eu diria que, neste momento do processo de transmissão, eu conhecia as formas utilizadas , os exercícios, os objetos, sem ter realmente consciência do que estava em jogo. Ora a forma variada das propostas não é uma base suficiente para acolher o encontro, ela é apenas o que se reflete do encontro."[142]

As oficinas que descrevo a seguir aconteceram no I.M.E. le Triskel (no sexto ano de atividades) e no Centre Hospitalier Guillaume Régnier- setor do Placis Vert, (no primeiro ano). As observações e instruções de cada proposta se destinavam aos profissionais e estagiários.

Observo, de início, que quando faço uma primeira oficina com um grupo ainda desconhecido, não a planejo em detalhes; mas levo comigo algumas ideias e diferentes objetos. A oficina vai se construindo na medida em que observo o grupo. Em geral, o primeiro ateliê serve de base para o segundo e aos poucos vou encontrando o foco central do mês, do trimestre, do semestre ou do ano.

Por mais que as oficinas pareçam construídas dentro de uma certa lógica, o que realmente importa é uma relação honesta com a criança ou o jovem. Assim, em qualquer momento, no contato com um deles, cada profissional é livre para fazer o que lhes pareça mais apropriado, independentemente de minha indicação.

Nesse caso, peço-lhes apenas que integrem de alguma forma o elemento principal sobre o qual trabalhamos. Se isso for inviável, ou criamos espaços de trabalho diferentes, ou

[142]"Je dirais qu'à ce moment du processus de transmission, je connaissais les formes utilisées par Anamaria, les exercices, les objets, sans avoir conscience de ce qui se jouait à travers. Or la forme variée des propositions n'est pas d'un socle suffisant pour accueillir la rencontre, ce n'est que le reflet de ce qu'elle contient." Citação tirada de um texto enviado a mim no ano de 2012. Versão integral em anexo.

então tento integrar nas minhas indicações a qualidade de movimento realizada por eles.

Outras vezes, sou eu quem trabalho com um jovem ou criança de maneira diferente do grupo.[143]

Nunca planejei nenhuma das oficinas individuais (como as realizadas com Sylvaine ou Anaël por exemplo[144]). Sempre as construí ao mesmo tempo que elas aconteciam, em função da pessoa com quem eu trabalhava.

Costuma-se dizer que a criança dita autista precisa de rituais. Procuro, às vezes, guardar uma proposta de trabalho que vem como um ritual para iniciar ou terminar uma oficina. O que me moveu mais uma vez foi a intuição, não a informação – que só vim a conhecer mais tarde.

Acredito, porém, que isso não seja indispensável. Várias vezes propus oficinas sem o mesmo começo ou um mesmo fim. Entretanto, noto que a repetição de uma proposta, qualquer que seja o momento da oficina, com suas inúmeras variações[145] , permite que a criança se sinta mais livre, mais à vontade, o que lhe abre maiores possibilidades de invenção e de interação.

Nos exemplos a seguir, há referências a "instruções", o que pode passar a ideia de que devam ser cumpridas à risca. Ainda uma vez, porém, insisto que são apenas relatos de experiências, e mesmo durante a sua realização os profissionais (desde que seguissem as linhas mestras do respeito e da escuta) eram livres para recriar, na medida do que se mostrasse necessário ou oportuno, "instruindo-se" , independentemente de mim. Desse modo, posso dizer que as descrições são *panorâmicas*, correspondendo ao que acontecia no geral; mas quase sempre, aqui e ali, havia pequenas alterações, ou novas invenções, inspiradas e forjadas no momento.

[143] Para saber mais sobre a questao ver capitulo 5.1.2 - Florian

[144] Neste capítulo, trato somente das oficinas de grupo. Sobre o trabalho individual feito com Sylvaine e Anaël – ver capitulo 4.

[145] A utilização do tecido, como veremos, é um exemplo de variações de uma proposta. O objeto tecido esteve presente em várias oficinas, mas o usei de diferentes maneiras.

8.1 Ateliês dados no Centre Hospitalier Guillaume Régnier - Setor Placis Vert

Os ateliês dados no Centre Hospitalier Guillaume Régnier foram realizados junto a jovens ditos autistas.

8.1.1 Pequenas informações prévias :

Para a melhor compreensão do Leitor é necessário compartilhar algumas informações prévias acerca do ateliê, quais sejam:

a) duração de ateliê: 1:30 h;
b) primeiro ano de ateliê (que vai durar total dois anos no total);
c) participantes: um grupo composto por cinco jovens adultos ditos autistas (entre 19 e 22 anos) uma estagiária dançarina e três enfermeiros da estrutura.

8.1.1.1 Primeiro ateliê: Outubro/2010

Foco dado à oficina: escuta, deslocamentos, relaxamento do tônus, toque

I) Dança livre em quatro tempos

- Improvisação com o uso de grandes lenços.

- Utilização de música: sim / ambiente festivo.

- Orientações :
  i. Dispor os lenços no chão, deixar que os jovens desenvolvam suas danças livremente, sem solicitá-los – mesmo que não usem os tecidos e não dancem. Os adultos improvisam também livremente, com ou sem os tecidos, sozinhos ou com um ou mais parceiros;
  ii. Colocar novamente os lenços no chão, no centro. Os adultos fazem um pequeno círculo em torno, e os jovens são convidados para a roda. Com os pés, levantar os tecidos, brincar com este levantar, jogando os lenços em

diferentes direções. Deslocar-se escorregando os pés, com os tecidos sob eles, como se estivesse patinando;

iii. Tomar os tecidos nas mãos, traçando desenhos com os lenços em diferentes direções, sem e com deslocamento. Lançá-los para o alto ou para outra pessoa;

iv. Terminar com uma dança livre, mais uma vez sem solicitação ou indicação.

- Observações :

Peço aos adultos que se concentrem na observação, ao invés de tentar levar os jovens, necessariamente, nas indicações que eu havia proposto. .

- O que se pretende para todos:

i. Criar tempo livre de expressão e de possíveis encontros;
ii. Engajar o corpo por meio do jogo; investir o espaço;
iii. Desenvolver a observação do adulto sobre o seu não-fazer em relação ao jovem.

II) Deslocamentos com variações de ritmos

- Caminhadas pela sala em ritmos diferentes e pausas. Trabalho individual e em dupla.

- Utilização de música: não.

- Orientações:

i. Percorrer a sala, inicialmente sozinho, variando a pulsação dos passos. Inserir pausas;
ii. Propor dar as mãos a um jovem ou criança , levá-lo(a) consigo nessas trajetórias. Guiá-lo(a) a partir do seu ritmo;
iii. Deixá-lo(a) novamente percorrer sozinho o espaço, com as mesmas indicações. Repetir a mesma indicação com outra pessoa;
iv. Deixar o jovem e percorrer novamente o espaço sozinho, com as mesmas indicações. Repetir a mesma indicação com outra pessoa;
v. Continuar a mesma proposta, mas agora se deixando guiar pelo jovem, com

seu ritmo, sua pulsação.

- Observações:

  i. Atenção no momento em que o adulto guia o jovem. Mesmo se aqui há uma alternância de pappéis, permanecer à escuta da pessoa;

  ii. Deixar-se guiar, sem tentar induzir qualquer indicação ao jovem;

- O que se pretende:

  i. Primeiro contato físico por meio de um contato usual, das mãos, mas dessa vez alternando os papéis: passivo/ativo;

  ii. Investimento do espaço.

III) Massagem e contato por meio de bolas de tênis

- Trabalho feito individualmente e em dupla. Auto-massagem, massagem a dois. Contato com a bola entre os dois corpos.

- Utilização de música: não.

- Orientações:

  i. Colocar as bolas de tênis no chão. Massagear um pé que se apóia sobre a bola e a faz rolar. Trocar de pé. O adulto ajuda quem não consegue fazê-lo sozinho;

  ii. O adulto massageia o jovem rolando a bola de tênis nas suas costas e em seguida em outras partes do seu corpo;

  iii. O adulto propõe que o jovem faça o mesmo com ele;

  iv. O adulto coloca a bola em uma parte do seu corpo (de preferência para esse início no ombro ou na testa) e convida o jovem a fazer o mesmo, com a mesma bola. Os dois corpos se deslocam no espaço, lentamente, com essa bola que os une, procurando não deixá-la cair.

- Observações :

  Procurar seguir o ritmo dado pelo jovem e respeitar o momento que ele(a) coloca como fim, mesmo que dure apenas alguns segundos.

- O que se pretende para todos:

  i. Segundo momento de início à abordagem do contato improvisação, dessa vez por meio de um objeto;

  ii. Desenvolver a escuta entre os dois parceiros.

IV) Deslocamento no espaço com um ponto de contato

- Trabalho feito em dupla.

- Utilização de música: sim/ritmo médio.

- Orientações :

  i. Andar pela sala lado a lado com a pessoa, mantendo os ombros ou os braços em contato.

  ii. Alternar livremente o momento em que o adulto guia e é guiado, tentando não abandonar esse ponto de contato.

- Observações :

  Como no exercício anterior, procurar seguir o ritmo dado pelo jovem e respeitar o momento que ele coloca como fim, mesmo que apenas alguns segundos.

- O que se pretende para todos :

  Desenvolver a escuta entre os dois parceiros.

V) Jovem sobre o tecido – escorregar o tecido no chão, deslocamento no espaço. Qualidade passiva

- Propor que o jovem deite ou sente no tecido. Ele é em seguida puxado por um adulto que o desloca lentamente no espaço.

- Utilização de música: não.

- Orientações :

  i. Quando sentir que o jovem abandona seu peso no tecido, mudar, aos poucos,

o lugar do tecido usado para puxá-lo, balançando seu corpo, mudando sua posição;

ii. Procurar prevalecer a qualidade de relaxamento do jovem .

- Observações :

Se o jovem não quiser sentar-se ou deitar-se no chão:

i. propor que ele ajude um dos adultos a puxar o tecido (ajuda evidentemente simbólica, no que se refere ao seu esforço muscular);

ii. Se não quiser, deixá-lo livre. Se possível, tentar compor a partir do que ele propõe no espaço.

- O que se pretende para o jovem :

Relaxar o seu tônus muscular.

VI) Tecido parado no chão / contato

- Trabalho em dupla em torno do contato e da respiração. Relaxamento do tônus – dar e receber o peso do outro - em duo.

- Utilização de música : não.

- Orientações :

i. Propor ao jovem que se sente. Sentar-se também, colando suas costas nas costas dele. Tentar sentir a respiração do jovem por meio desse ponto de contato. Aumentar aos poucos a amplitude de sua respiração, procurando respirar ao mesmo tempo que ele;

ii. Abandonar o peso de sua cabeça e se possível de suas costas sobre as costas do jovem. Alternar os papéis. Proposta feita verbalmente e/ou corporalmente.

- Observações :

Se esse contato não for possível para o jovem, propor um outro, enfatizando a respiração.Pode-se, por exemplo, colocar a mão na ventre ou nas costas do jovem.

- O que se pretende para todos :

  Permitir o abandono do peso do corpo sobre o corpo do outro e o acolhimento desse peso por parte dele, alternando os papéis. Desenvolver a qualidade de escuta.

VII) Massagem

- Em dupla. Um adulto e um jovem.

- Utilização de música : não.

- Orientações :

  i. Dando continuidade ao trabalho do contato e da respiração, deslocar as mãos no corpo do jovem ou criança, como se fossem "passos de gato", variando o nível de pressões que coloca sobre o corpo dele. Trabalhar a partir de sua própria respiração, tentando partilhá-la com o jovem ou criança através de um toque com a qualidade de peso;

  ii. Massagear a massa muscular do corpo do jovem, com a mesma escuta e a mesma qualidade de gesto;

  iii. Manipular as articulações do corpo do jovem.

- Observações:

  Se o jovem não aceitar o toque, deixá-lo tranqüilo no tecido ou acompanhá-lo nos seus deslocamentos.

- O que se pretende para o jovem :

  i. Relaxar as tensões musculares;

  ii. "Alimentar sua qualidade de peso", através das qualidades de toque;

  iii. Desenvolver sua disponibilidade ao contato.

VIII) Fim da oficina.

Fernandes Viana, Anamaria. Dança e autismo : espaços de encontro - 2015

Notas feitas por mim, à época, a partir das vivências na oficina :

Yves, Florian, Marie, Erwan, Anfifa são jovens muito diferentes (mais uma vez!).

Anfifa parece compreender as propostas e se interagir mais facilmente. Ela participou de toda a oficina e pareceu sentir prazer em cada atividade. Percorreu diferentes dinâmicas durante a oficina: de deslocamentos rápidos a momentos de total relaxamento.

Florian se desloca praticamente o tempo inteiro. Nos momentos em que dançamos juntos, bateu suas mãos no meu corpo (pelo que percebi é um movimento que faz no seu cotidiano). Propus minhas costas para que continuasse esse movimento, e acabei recebendo uma ótima massagem de Florian, forte como a queda das águas de uma boa cachoeira!

Marie não se deitou no chão, o que dificultou a tentativa de relaxamento do seu tônus.

Ela também não abandonou o peso do seu corpo, nem no momento do deslocamento do tecido, nem no momento de massagem. Quando Marie não quis participar de alguma proposta, ficou de frente para a parede, observando (de "rabo de olho") o que estávamos fazendo.

Erwan participou somente de dois exercícios. Passou o resto do tempo sentado, com as pernas cruzadas, na posição de quem faz meditação. Recusou toda tentativa de contato. Nós o deixamos livre.

Yves participou praticamente de tudo, mas em pequenas doses. Ele se exprime verbalmente e anuncia quando quer parar. Sinto que tem uma grande dificuldade em abandonar seu peso. Algo a ser trabalhado com cuidado, pois o contato pode aumentar a rigidez do seu corpo.

Sinto que os profissionais não possuem ainda as chaves desse trabalho. O silêncio do corpo, o não fazer, lhes é difícil. O estar com e não para o outro.

Ainda não fizemos nosso workshop de sensibilização. Vejo o quanto esse trabalho é essencial – não só para eles como para o desenvolvimento da oficina – na relação que eles criam com os jovens.

Hoje senti que estavam na posição de enfermeiros que tentam fazer dançar os jovens, o que é normal...

Acredito que preciso ajudá-los a compor a partir dos elementos trazidos pelos jovens, a desenvolver suas capacidades de invenção...

Acho que devo continuar a trabalhar com os objetos antes de propor um trabalho de dança-contato.



8.1.1.2 Quinto ateliê: Dezembro/2010

Foco dado à oficina: transformação do espaço, escuta, relaxamento do tônus, toque

I) Trabalho em torno de sacos de papel em 4 tempos

- Improvisações, deslocamentos a dois e transformação do espaço com o uso de grandes sacos de papel espalhados por toda a sala

- Utilização de música: sim / ambiente festivo.

- Orientações :
  i. Da mesma forma que com os lenços, dispor os sacos no chão, deixar os jovens desenvolver suas danças livremente, sem solicitá-los – mesmo que não usem os sacos, mesmo que não dancem. Os adultos improvisam também livremente, com ou sem os sacos, sozinhos ou acompanhados;
  ii. Colocar uma parte do corpo dentro do saco, deslocar-se;
  iii. Em dupla, o adulto coloca o saco na cabeça e propõe suas mãos ao jovem, para que o guie num pequeno deslocamento. Se possível, trocar os papéis;
  iv. Todos os adultos juntos, escorregando ou rolando, levam consigo todos os sacos que conseguirem pegar até o mesmo ponto da sala. Repetir, convidando os jovens a participar.

- Observações :
  Mais uma vez, peço aos adultos que priorizem a observação, ao invés de tentar levar os jovens, sistematicamente, segundo as indicações que proponho.

- O que se pretende para todos:
  i. Desenvolver a criatividade;
  i. Engajar o corpo por meio do jogo;
  ii. Desenvolver a observação do adulto, sobre o seu não-fazer em relação ao jovem ;
  iii. Transformar o espaço;
  iv. Desenvolver a confiança.

II) Jovem sobre o tecido – escorregar o tecido no chão, deslocamento no espaço. Qualidade ativa

- Propor que o jovem se coloque no tecido como desejar (sentado, em pé ou deitado). Ele é em seguida puxado por um adulto que o desloca lentamente no espaço, solicitando seu equilíbrio, ou mesmo sua força muscular, caso ele também segure o tecido com as mãos.

- Utilização de música : sim/ritmo médio.

- Orientações :
  i. Deslocar o jovem na posição de sua escolha em cima do tecido. Se estiver em pé, trabalha-se com seu equilíbrio. Puxar o tecido com cuidado, lentamente;
  ii. Se o jovem estiver sentado ou deitado, propor, a partir da maneira como se envolve o tecido no seu corpo, diferentes maneiras de puxá-lo, procurando a cada vez solicitar sua participação corpórea. Ele pode assim puxar o tecido, ou ainda empurrar o chão para participar do impulso do deslocamento, etc.

- Observações :
  Se ele não quiser fazer essa atividade, deixá-lo livre. Se possível, tentar compor a partir do que ele propõe no espaço.

- O que se pretende para o jovem:
  i. Solicitar sua tonicidade muscular;
  ii. Desenvolver seu equilíbrio de forma lúdica.

III) Puxar e empurrar – premissas de dança contato

- Trabalho em dupla a partir desses dois verbos de ação.

- Utilização de música: sim / ritmo médio.

- Orientações :

  i. Dar continuidade ao verbo de ação *puxar*, do exercício anterior, dessa vez sem o uso dos tecidos. Verbalizar a ação. Puxar e ser puxado pelo jovem;

  ii. Idem com o verbo *empurrar*;

  iii. Tempo livre de improvisação a partir desses dois verbos de ação.

- Observações :

  i. Procurar trabalhar de forma continua, calma e doce, sem dar "puxões" ou "empurrões";

  ii. Procurar engajar diferentes partes do corpo do jovem.

- O que se pretende para todos :

  i. Facilitar a distinção entre empurrar e rejeitar o corpo do outro[146];

  ii. Variar a tonicidade muscular;

  iii. Desenvolver a escuta de si e do outro;

  iv. Realizar uma das premissas da dança-contato.

IV) Grandes bolas

- Dois adultos trabalham com um jovem. Os outros observam.

- Utilização de música : não.

- Orientações :

  i. Um adulto de cada lado do jovem que se senta na bola, com os pés tocando o chão. Em primeiro lugar, nós lhe propomos um movimento circular com a bacia, e em seguida para cima e para baixo;

  ii. Propor-lhe que abandone suas costas na bola, enquanto os adultos o acompanham nesse movimento de abertura. Em seguida, se ele(a) se sentir seguro, rolar a bola, fazendo pequenos movimentos para frente e para trás;

  iii. Propor ao jovem que se deite de bruços em cima da bola.

[146]Repulsar é negar o corpo do outro, ao passo que empurrar envolve uma premissa de contato, onde assumo a densidade do meu corpo e corpo do outro. Empurrando, eu ativo o meu centro, e posso sentir o centro do meu parceiro.

- Observações :

  i. Esse trabalho, que pode parecer extremamente simples, às vezes pode provocar grandes medos no jovem. Por isso, no começo, é preferível contar com o auxílio de dois adultos. Se sentir que o jovem o realiza sem dificuldades, trabalhar em duo.

- O que se pretende para o jovem:

  i. Relaxar a coluna;

  ii. Proporcionar a abertura a parte superior do corpo;

  iii. Permitir o abandono do peso;

  iv. Desenvolver a confiança.

V) Improvisação

- Improvisação a partir dos elementos dados pelos jovens.

- Utilização de música : sim/ritmo médio ou festivo.

- Orientações :

  i. Deslocamento no espaço. Dançar primeiramente sem o intuito de levar alguém para a sua dança. Deixar-se guiar pela vontade de ir ali ou aqui, procurar não ativar seu lado racional;

  ii. No segundo momento, ao encontrar um jovem , procurar segui-lo na sua dança;

  iii. Acompanhar seu deslocamento, utilizar um mesmo verbo de ação, ou, ao contrário, criar um contraste à energia proposta por ele(a)[147];

  iv. Propor diferentes distâncias entre seu corpo e o corpo dele(a) nessa dança;

  v. Agradecer pela dança, deslocar-se para encontrar um(a) novo(a) parceiro(a).

- Observações :

Respeitar o desejo do jovem de dançar ou não com você, assim como o seu próprio desejo de dançar ou não com ele.

[147]Para saber mais sobre essa questão, olhar capitulo 4.

Fernandes Viana, Anamaria. Dança e autismo : espaços de encontro - 2015

- O que se pretende para todos:
  i. Privilegiar a veracidade da relação;
  ii. Desenvolver as capacidades de invenção e de composição;
  iii. Desenvolver a escuta.

VI) Tecido branco

- Grande tecido branco transparente, manipulado por dois adultos, que fazem "ondas" com ele, passando-o por cima dos participantes.

- Utilização de música : não.

- Instruções e observações :
  i. Passar o tecido por cima de todos os participantes, variando o nível de altura em função de cada pessoa;
  ii. Como estamos caminhando para o final da oficina, acalmar o ritmo, propondo ondas lentas.

- O que se pretende para todos :
  Criar um espaço comum.

VII) Ducha

- Dois adultos colocam suas mãos em cima do jovem e as escorrega até o chão.

- Utilização de música: não.

- Instruções e observações:
  i. Evitar interromper o movimento, escorregando as mãos sobre todo o corpo do jovem. Ir até o chão, como se levássemos todas as tensões para dentro da terra.
  ii. Oferecer seu corpo ou uma parte do seu corpo para que ele possa fazer o mesmo.
  iii. VIII) Fim da oficina.

Notas feitas por mim, à época, a partir das vivências na oficina :

Notamos (junto com a Sarah, minha assistente), uma grande diferença na qualidade de presença dos profissionais depois do tempo do workshop realizado com eles. Por mais que esse tempo de trabalho tenha sido curto (somente 4 horas), sinto o quanto ele permite, o quanto ele possibilita para cada um – e, por conseqüência, também aos jovens.

Marie participou de poucas atividades do grupo, mas dançou um grande momento com a Sarah, que compôs a partir dos elementos que ela lhe trouxe. Adorou ser puxada no tecido branco.

Yves pareceu não apreciar o trabalho com os sacos de papel, mas me conduziu num deslocamento quando eu estava com um saco na cabeça.

Percebo sua massa muscular ainda bastante tensa, o que dificulta o abandono de seu peso. Talvez, antes da grande bola, fosse necessário para ele um momento de massagem e manipulação das articulações.

Florian participou nas suas idas e vindas. Um pouquinho, de cada vez. Ele parece gostar da oficina e abandona seu peso a cada dia com mais facilidade.

Seus tapas diminuíram.

Erwan participou da metade da oficina, a outra metade passou sentado, num canto, na sua posição de "meditação". Sinto que não devemos incomodá-lo nesses momentos. Ele coloca seu limite.

Anfifa participou de tudo, interagiu, inventou, pareceu-me muito feliz.





8.2 Ateliês dados no I.M.E. Le Triskell

Os ateliês dados no I.M.E. Le Triskell foram realizados junto a jovens ditos autistas.

8.2.1 Pequenas informações prévias :

a) duração do ateliê : entre 1:00h e 1:15h;
b) ateliê existente há 6 anos na Instituição;
c) dois grupos: um de 7 e outro de 6 crianças e jovens, 2 a 3 educadores, 1 a 3 estagiários de dança;
d) outros participantes: 4 novatos – praticamente todos os demais fazem parte da oficina desde o início;
e) mesma oficina preparada para os dois grupos.

8.2.1.1 Primeiro ateliê do ano: Outubro/2013

Foco dado à oficina: desenvolvimento das capacidades de abertura ao espaço e ao outro, contato, improvisação, olhar e ser olhado.

I) Tempo livre – Improvisação

- Trabalho sob forma de duo (um adulto e uma criança jovem) , de curta duração.

- Utilização de música : sim / ambiente festivo.

- Orientações :
  i. Escutar a maneira como o jovem ou criança reage,
  ii.Criar a dança do duo a partir de sua reação, da qualidade do seu movimento, do seu eventual recuo, do tempo e dos limites que ele(a) coloca nesse curto momento a dois;
  iii. Mudar de parceiro.

- O que se pretende para todos :

  i. Proporcionar a uns e aos outros pequenos encontros, como uma espécie de "bom dia".

  ii. Colocar o jovem ou criança em primeiro plano, nessa pequena dança que se cria a partir de seus elementos.

  iii. Criação de um espaço comum a partir de deslocamentos e a energia desses curtos encontros.

II) Criança ou jovem sobre o tecido – toque – respiração – apoios

- Mãos do adulto como passos de gato que caminham sobre o corpo do jovem ou da criança (um "gato" mais ou menos "gordo" – o adulto varia assim o nível de pressões que coloca sobre o corpo do jovem ou da criança).

- Utilização de música: não.

- Orientações :

  i. Trabalhar a partir de sua própria respiração, tentando partilhá-la com a criança ou o jovem através do toque.

  ii. Ainda através do toque, fazê-la(o) sentir seus pontos de contato com o chão.

  iii. Massageá-lo(a) com essa mesma qualidade de toque.

- Observações

  i. Se o jovem ou a criança não aceitar o toque: trabalhar em torno da sua kinesfera, sem entrar dentro desta, a partir das mesmas indicações. Tocar seu corpo de longe, colocando o foco nas partes precisas do toque, mesmo com essa distância;

  ii.Perceber se, para ele (a), o olhar já é uma forma de invasão. Se for o caso, não olhá-lo (a) diretamente.

- O que se pretende para o jovem ou a criança:

  i. Relaxar suas tensões musculares;

  ii. Permitir-lhe perceber seus próprios apoios no solo;

iii. Desenvolver sua disponibilidade ao contato.

III) Criança ou jovem sobre o tecido – escorregar o tecido no chão, deslocamento no espaço.

- Criança ou jovem passivo(a), provavelmente relaxado(a) depois do trabalho realizado, deitado(a) ou sentado(a) no tecido – que é puxado por um adulto.

- Utilização de música: sim / ritmo médio.

- Orientações :
  i. Não solicitar a criança ou jovem, procurar prevalecer sua qualidade de relaxamento nesse primeiro tempo;
  ii. Aos poucos, escorregar um tecido (com uma criança ou jovem) ao lado de uma outra (o), que é puxada (o) por outro adulto - fazer um pequeno percurso um ao lado do outro.

- Observações :
  i. Se a criança ou o jovem não quiser sentar-se ou deitar-se no chão: propor que ela (ele) ajude um dos adultos a puxar o tecido (ajuda evidentemente simbólica, no que se refere ao seu esforço muscular);
  ii. Se não quiser acompanhar o adulto: um outro adulto o acompanha nos seus deslocamentos, se possível com um ponto de contato físico entre os dois corpos.
  iii. Caso a pessoa exprima o desejo de estar só em seus deslocamentos: deixá-la deslocar-se livremente no espaço, levando em conta, no seu próprio deslocar - mesmo de longe - a trajetória da criança ou do jovem que se desloca livremente.

- O que se pretende para a criança ou o jovem:
  i. Dar continuidade ao relaxamento do seu corpo, dessa vez, na relação com o espaço;
  ii. Permitir-lhe perceber o lugar onde está e a presença dos outros;

iii. Possibilitar que a criança ou o jovem, de um estado exclusivamente passivo, alterne o ativo e o passivo.

IV) Tecido parado no chão / contato

- Trabalho em torno do relaxamento do tônus - dar e receber o peso do outro - em duo : um adulto e uma criança ou um jovem.

- Utilização de música: não.

- Orientações :

  i. Sentar-se ou deitar-se ao lado da criança ou do jovem. Abandonar uma parte do seucorpo no dele(a) colocar o foco na sua própria respiração e na respiração dele(a). que você sente por meio desse toque;

  ii. Tentar respirar na mesma pulsação que ele (a);

  iii. Observar que quando se trabalha a respiração, trabalha-se automaticamente o tônus muscular;

  iv. Propor em seguida que a criança ou o jovem abandone uma parte do seu corpo sobre o seu: proposta feita verbalmente e/ou corporalmente.

- Observações :

  i. Dar o tempo necessário a esse tempo de trabalho, mesmo que se resuma a um ou dois movimentos;

  ii. Se sentir dificuldade de contato com uma certa criança ou um jovem, não hesitar em trocar de parceiro[148];

  iii. Grande cuidado no abandono do peso sobre a criança ou o jovem – abandonar uma pequena quantidade do seu peso, verificar em que parte você o coloca e qual é o seu ponto de apoio no chão;

  iv. Se a criança ou o jovem não quiser ficar no chão, tentar desenvolver o mesmo trabalho em pé. Se preferir se deslocar, tentar dar continuidade ao trabalho em deslocamento. Se recusar qualquer forma de contato, deixá-lo(a)

[148] Muitas vezes, um adulto pode sentir que certa criança rejeita sua presença ou então que ele mesmo não se sente à vontade para trabalhar com ela. Nesse caso, como já fiz notar, é melhor que troque de parceiro, privilegiando a veracidade da relação e não um exercício a ser feito.

livre, sem nenhuma outra tentativa.

- <u>O que se pretende para a criança ou o jovem:</u>

  Iniciar alguns elementos da dança contato, pelo abandono do peso do seu corpo sobre o corpo do outro e acolhimento do peso do corpo do outro. A criança ou o jovem alterna as posições passiva e ativa.

V) Deslocamento contato

- A partir da proposta anterior, deslocar a criança ou o jovem quando ela ou ele abandona o peso do seu corpo, utilizando um desses dois verbos de ação: *escorregar* ou *rolar*;
- Segunda etapa de contato, que precede ao momento de dança contato improvisação, sem indicações para os adultos.

- <u>Utilização de música:</u> sim / ritmo lento.

- <u>Orientações :</u>

  i. Nomear o verbo de ação com o qual desloca a criança ou o jovem, dizendo-lhe: "eu escorrego", "eu rolo";

  ii. Dar pausas, nas quais você propõe novamente esse balançar de peso – dar o seu e receber o peso do outro, antes de iniciar um novo deslocamento.

- <u>Observações :</u>

  i.Procurar propor à criança ou ao jovem diferentes pontos de apoio, modificando as posturas e solicitando, nesse contato, diferentes partes do seu corpo e do corpo dela(e). Procurar não precipitar essas mudanças, tentando perceber os caminhos que os próprios corpos oferecem uns aos outros;

  ii. Não se esquecer da atenção dada à respiração, e à comunicação dessa respiração através do toque;

  iii. Tal como no exercício anterior, se a criança ou o jovem não quiser ficar no chão, tentar desenvolver o mesmo trabalho em pé. Se preferir se deslocar,

tentar dar continuidade ao trabalho em deslocamento. Se recusar qualquer forma de contato, deixá-lo(a) livre, sem nenhuma outra tentativa.

- O que se pretende para a criança ou o jovem:

  i. Propor não somente a experimentação da dinâmica do verbo através de seu corpo e do corpo do seu parceiro, como também a escuta da ação verbalizada – proporcionando assim uma outra forma de entendimento do gesto;

  ii. Aumentar suas variedades de pontos de apoio e as possibilidades de modulações do seu corpo, a partir dos pontos de contato.

VI) Dança Contato

- Tempo livre de dança contato improvisação.

- Utilização de música: sim / ritmo lento ou médio.

- Instruções e observações:

  i. Escuta de si e do outro;

  ii. Construir uma dança a dois, em cada momento;

  iii. Respeitar o fim dessa improvisação colocado por ela mesma ou pela criança ou pelo jovem.

- O que se pretende para todos :

  i. Criar uma dança – única, singular, a partir do diálogo entre dois corpos.

  ii. Possibilitar a percepção do seu corpo, do corpo do outro e do espaço através das explorações corpóreas vivenciadas por meio do toque.

  iii. Desenvolver a confiança mútua.[149]

  iv. Desenvolver diferentes intensidades de tônus muscular.

VII) Olhar e ser olhado

[149] A confiança é uma qualidade extremamente importante a ser trabalhada – não só a confiança em si mesmo com a confiança no outro. Acredito que devamos desenvolver nossa confiança na pessoa dita autista, como diz Lao-Tseu (1979, p. 53), mesmo porque, "se você perde a confiança no outro, o outro perderá a confiança em você."

- Trata-se de um só duo dança. Os outros observam.

- Utilização de música: sim / ritmos variáveis.

- Orientações :
  i. Um adulto convida uma criança ou um jovem para dançar, e não necessariamente a pessoa com quem havia dançado durante a oficina;
  ii. Os outros participantes ficam nas extremidades da sala, deixando o espaço livre para o duo;
  iii. Quanto às outras crianças e jovens: convidá-los a essa observação do outro[150], ainda que a prática seja de curta duração;
  iv. Como no exercício anterior, dar atenção à escuta de si e do outro;
  v. Construir uma dança a dois, em cada momento;
  vi. Respeitar o fim dessa improvisação, colocado pela própria dança ou pela criança ou pelo jovem.

- Observações :
  i. Se a criança ou o jovem exprimir o seu não desejo de contato, propor uma improvisação sem contato;
  ii. Se não quiser dançar, não insistir para que o faça;
  iii. Se quiser manifestar seu desejo de dançar com outra pessoa durante a improvisação, acolher esse desejo ou se retirando do espaço, ou transformando a dança em trio.

- O que se pretende para a criança ou para o jovem:
  Antes mesmo da noção de "espetáculo", ou de "estar em cena diante de...," procura-se aqui desenvolver a percepção corpórea da criança ou do jovem ao ser olhada(o) e sua capacidade de observar o outro.

VIII) Tecido branco

[150]Para as crianças e jovens com os quais trabalhei, essa observação se mostrou extremamente difícil no início, particularmente para alguns. Mas isso foi-se modificando com o tempo.

- Grande tecido branco transparente manipulado por dois adultos que se utilizam dele para criar "ondas", como no exercício já descrito. Um adulto propõe uma curta frase melódica, repetida pelos outros.
- Utilização de música: não.

- Instruções e observações :
  i. Passar por cima de todos os participantes, variando o nível de altura do tecido segundo a posição da pessoa. Como estamos caminhando para o final da oficina, acalmar o ritmo, propondo ondas lentas e um canto imaginário calmo;
  ii. Acolher os sons de uns e outros na criação desse canto imaginário.

- O que se pretende para todos:
  Criar um espaço comum.

IX) Ducha

- Um adulto coloca as duas mãos em cima da cabeça da criança ou do jovem e as escorrega até o chão.

- Utilização de música: não.

- Instruções e observações :
  i. Não interromper o movimento, escorregando as mãos sobre todo o corpo da pessoa. Ir até o chão, como se levássemos todas as tensões para dentro da terra;
  ii. Oferecer seu corpo ou uma parte dele para que a criança ou o jovem possa fazer o mesmo;
  iii. Visitar todas as crianças e jovens, propondo o mesmo exercício, mesmo que sobre uma pequena superfície do corpo.

- O que se pretende para todos:

i. Relaxar os músculos;

ii. Trata-se também de uma forma de despedida.

X) Fim da oficina.

Notas feitas por mim, à época, a partir das vivências na oficina :

1° grupo : Killian, Mathis, François, Maxime, Martin, Sanata, Victoire

2° grupo : Sarah, Magalie, Elise, Aïda, Lucille, Celine

Primeiro dia inesperado para mim. Não encontrei meu pequeno grupo do Triskell, mas dois grupos com muitos novatos. A energia de cada grupo deve ainda ser encontrada. Vejo o quanto havíamos conseguido, nos anos anteriores: criar uma sintonia, um lá comum[151] apesar das singularidades próprias de cada pessoa- o que às vezes nos dificultava fazer uma mesma atividade ao mesmo tempo.

Precisamos recomeçar tudo ... O primeiro grupo parece ser mais dinâmico.

Para Victoire, que acaba de chegar, o toque lhe parece ser difícil.

Tenho a impressão de que, para ela, começar a oficina por um trabalho em torno do toque, ou colocar o foco no toque durante a oficina, dificulta sua disponibilidade nas outras propostas.

Talvez seja preciso encontrar uma outra forma de abordagem do toque...

Ela gosta de brincar no espaço.

Talvez uma pista de trabalho com ela seja uma brincadeira em torno do toque, ou das distâncias.

Para Magalie, o começo da oficina foi complicado, pois a primeira atividade solicitava uma disponibilidade de relação com uns e outros, na proposta de duos de curta duração. Talvez para ela tenha sido muita informação de uma só vez. Sinto que ela precisa de mais tempo com cada pessoa.

Para Sanata, que também acaba de chegar, preciso encontrar uma maneira de acalmar sua energia transbordante. Ela passou praticamente toda a oficina correndo e gritando.

Martin parece gostar da dança contato, abandona facilmente seu peso e

[151]O lá aqui refere-se à nota musical a partir da qual os músicos acordam seus instrumentos.

Fernandes Viana, Anamaria. Dança e autismo : espaços de encontro - 2015

procura, no meu corpo, pontos de apoio para o seu.

Sarah dormiu praticamente o tempo inteiro. Os educadores me disseram que ela está experimentando um outro tratamento e passa a maior parte do dia dormindo.

Mathis, que também chegou esse ano, me parece ser um grande dançarino! Ainda não tive o previlegio da dançar com ele – hoje, só aceitou dançar com sua educadora.

Fiquei um pouco com François, mas o trabalho se resumiu a colocar a mão na sua barriga durante uns 5 minutos. Ele cuspiu na minha cara e também na de alguns outros adultos.

Grande prazer em rever "meus" pequenos – que já não são mais tão pequenos – dançarinos.

Como quase sempre, dos 9 exercícios programados, só usei 6.







8.2.1.2 Sexta Oficina do ano com o 1º grupo:Janeiro/2014

O foco dado à oficina é: disponibilidade, confiança, kinesfera, grupo, olhar e ser olhado.

I) Improvisação

- Tempo de trabalho individual tanto para as crianças e para os jovens, como para os adultos.

- Utilização de música: sim/ritmo médio.

- Orientações:
  i. Fechar os olhos, deixar as crianças e jovens soltos[152], sem solicitá-los;
  ii. Sentir o que o seu próprio corpo reclama nesse momento, movimentar-se a partir dessas sensações;
  iii. Sentir o espaço, seu corpo no espaço, fazendo parte do espaço;
  iv. Sentir a presença dos outros. Se for possível, caminhar lentamente pela sala, mantendo os olhos fechados.

- Observações :
  Tentar, na medida do possível, permanecer de olhos fechados, mesmo se uma criança ou um jovem vier ao seu contato.

- O que se pretende :
  i. Para o adulto:
  ii. Desenvolver a escuta de si mesmo e do que o envolve;
  iii. Desenvolver sua qualidade de presença (estar aqui e agora);
  iv. Desenvolver sua confiança e a confiança nas crianças com quem divide esse espaço.
  v. Para a criança ou o jovem:
  vi. Permitir que se impregne com a qualidade desse ambiente.

[152]Nesse caso fico eu de olhos abertos.

Fernandes Viana, Anamaria. Dança e autismo : espaços de encontro - 2015

II) Jogos de distância 1

- Trabalho sob forma de duos efêmeros – de curta duração.

- Utilização de música: não.

- Orientações :

  i. Deslocar-se até encontrar uma criança ou um jovem;

  ii. Tentar sentir qual é o espaço que coloca como sendo sua kinesfera, quais são os seus limites;

  iii. Contornar esses limites sem entrar;

  iv. Tentar perceber a diferença entre o volume da kinesfera de uma criança ou jovem e o de um(a) outro(a).

- Observações :

  Podemos notar que a sensação do volume da kinesfera de uma mesma criança ou de um mesmo jovem varia de adulto para adulto - o que mostra que não se trata somente do espaço do outro, mas do espaço de si.

- O que se pretende:

  Para o adulto:

  i. Levá-lo a perceber a kinesfera da criança ou do jovem e a sua própria kinesfera, em relação a esta;

  ii. Do mesmo modo, levá-lo a perceber as variações entre uma pessoa e outra.

  Para a criança ou para o jovem:

  i. Fundar as bases de um diálogo dançante, de uma relação;

  ii. Desenvolver sua disponibilidade.

III) Jogos de distância 2

- Trabalho feito em duo, com média ou longa duração.

- Utilização de música: não.

- Orientações :

  i. Improvisar, tendo como regra de jogo o uso de diferentes distâncias entre o seu corpo e o da criança ou do jovem;

  ii, Trabalhar a partir das reações da pessoa;

  iii. Perceber qual o limite de distância em que ela permite ainda o diálogo;

  iv. Variar os níveis e ritmos e verificar se isso modifica alguma coisa.

- Observações :

  Não invadir o espaço que a pessoa coloca como limite.

  O que se pretende :

  Para o adulto:

  i. Possibilitar a criação, a partir dos diferentes espaços entre o seu corpo e o corpo do outro;

  ii. Desenvolver a percepção das modificações possíveis do volume da kinesfera da pessoa, em função da maneira como ele próprio se move, e como se aproxima dela.

  Para a criança ou para o jovem:

  i. Possibilitar a dilatação da sua kinesfera de forma lúdica.

IV) Jogos de distância 3

- Trabalho feito em duo, média ou longa duração.

- Utilização de música: sim/ ritmo médio.

- Orientações :

  i. Improvisar, a partir da mesma base do exercício anterior, tendo como regra do jogo três elementos: o uso de diferentes distâncias entre seu corpo e o corpo da criança ou do jovem;

ii. Trabalhar a partir do verbo de ação *desenhar* (no espaço, com diferentes partes do seu corpo); e inserir pausas de média e longa durações;

iii. Trabalhar de preferência com a mesma criança ou jovem com quem fez o exercício anterior.

- Observações :

  Modular seu ritmo e sua distância de acordo com as reações da criança ou do jovem.

- O que se pretende para todos :

  i. Criar um diálogo dançante entre os dois parceiros;

  ii. Criar um espaço comum a partir de um mesmo elemento de trabalho (aqui, desenhar; com o corpo);

  iii. Ao fazer silêncio, dar o espaço para que a criança ou o jovem possa vir por si mesma(o).

V) Jogos de distância 4

- Trabalho feito sob forma de duos e trios de curtas durações.

- Utilização de música: sim/ ritmo médio.

- Orientações :

  i. Improvisar, a partir da mesma base dos exercícios anteriores, sem nenhum verbo de ação definido antecipadamente, tendo somente como regra de jogo o uso de diferentes distâncias entre o seu corpo e o corpo da criança ou do jovem;

  ii. Deixar uma pequena dança nascer;

  iii. Deslocar-se no espaço para encontrar outra pessoa.

- Observações :

  i. Procurar, nesses curtos encontros, não precipitar – "caindo no buraco do fazer";

ii. Observar, guardar a qualidade de presença do início da oficina.

- O que se pretende para todos :
  i. Desenvolver a disponibilidade de uns e outros no contato (mesmo sem o toque) de uns com os outros;
  ii. Criar um espaço comum a partir de pequenas danças efêmeras.

VI) Deslocamento, dizendo-se o nome de uma pessoa

- Todos os adultos, crianças e jovens que o desejam se colocam em uma extremidade da sala. Como uma onda, correm juntos até a outra extremidade, levantando os braços durante o percurso e dizendo o nome de um dos participantes (que definimos antes da trajetória).

- Utilização de música: não

- Instruções e observações:
  i. Deixar as crianças e jovens participarem livremente da proposta, sem solicitá-los;
  ii. Observar suas reações quando dizemos seu nome.

- O que se pretende para todos :
  Ao colocar uma pessoa, a cada vez, no centro a atenção do coletivo, procura-se desenvolver em cada um a noção do grupo, sua adesão a esse grupo, sua importância nesse grupo.

VII) Olhar e ser olhado (como nas oficinas anteriores)

VIII) Ducha (como nas oficinas anteriores)

IX) Fim da Oficina

Notas feitas por mim a partir das vivências na oficina :

1° grupo : Killian, Mathis, Lucille, Maxime, Martin, Sanata, Victoire.

O tempo dado aos adultos no início da oficina lhes permitiu estar mais presentes, mais disponíveis, mais ajustados à relação com as crianças e também mais criativos.

Hoje isso foi possível porque as crianças estavam calmas, o que não é o caso de todas as oficinas. Acho que devo procurar outras formas, mesmo em momentos de caos, de levá-los a essa consciência deles mesmos, já que se trata de qualidade preciosa, inclusive no curso de uma oficina – tanto para eles como para as crianças e para mim.

Mais uma vez isso mostra o quanto é necessário, na relação com o outro, passar primeiro por nós mesmos –essa disponibilidade muda a estética do espaço, sua arquitetura, sua densidade, seu volume. Estamos na mesma sala que antes, e portanto não é mais o mesmo espaço.

Victoire participou com muito entusiasmo dos jogos de distâncias, indo até o contato fisico com Yannik (um educador), quando este fez um momento de pausa perto dela. Bonito de ver como Yannik está mais à vontade com a improvisação. Ele ousa, inventa, deixa de ser o educador que quer educar para se tornar simplesmente uma pessoa que quer dançar. Isso lhe abre um novo espaço– e as crianças sentem isso – é visível !

Com Lucille, procuramos trabalhar de outras formas a distância, pois ela mantinha suas duas mãos cruzadas nas de Cécile (minha assistente). Cecile tentou trabalhar diferentes distâncias possíveis a partir desse contato permanente. Assistimos a um belíssimo duo de dança !

Mathis trabalhou mais uma vez com Elisabeth, sua educadora. Ele passa rapidamente de uma energia extremamente doce e calma à recusa imediata de qualquer contato. Nessas horas, empurra a pessoa com quem estava dançando.

Maxime dançou no final da oficina, no momento de olhar e ser olhado. Ele se colocou no meio e dançou um curto solo que se finalizou por um "yes!" de braços abertos.

Ele também nos mostrou novos movimentos no momento do jogo de distância em grupo, como se estivesse pisando em uvas, preparando um vinho. Esse movimento

foi reapropriado pelo grupo.

Hoje, Killian empurrou várias pessoas, com violência. O trabalho ainda é dificil com ele... não sei se devo propor uma oficina individual para ele.

Celine dançou muito pouco. Fez raros movimentos dançantes, mas, pelo que senti, estava conosco, de uma outra forma.

Cruzamos nossos olhares em um momento – ela me fixou, senti um olhar calmo, ela sorriu.

Um sorriso rápido como o passar de um vento, e que se foi, mas ficou em mim, e no espaço.

Essa semana, consegui trabalhar com ela, guiando o grupo ao mesmo tempo, o que nunca foi algo fácil de fazer.

Ela me parece cada vez mais disponível, de sua maneira.



8.2.1.3 Sexta oficina do ano com o 2° grupo: Janeiro/2013

- Foco dado à oficina : espaço comum, ativo e passivo, olhar e ser olhado.

I) Tecidos brancos

- Grandes tecidos brancos transparentes, cada um deles manipulado por dois adultos.

- Utilização de música: não.

- Instruções:
  i. Construir diferentes espaços, a partir da localização das crianças e dos jovens;
  ii. Criar corredores, cabanas, planos de níveis diferentes, etc. ;
  iii. Brincar com as possibilidades do tecido, sua transparência, sua leveza;
  iv.Deixar a criança explorar as possibilidades do tecido.

- O que se pretende para todos :
  i. Criar um espaço comum a partir da transformação do espaço existente, e da poética que emerge dessa transformação;
  ii. Um "acordar" das sensações: tocar e ser tocado pelo tecido, olhar através da transparência, sentir seu corpo em outra atmosfera, em outro ambiente.

II) Um só grande tecido no chão – toque, respiração

- Sentados no tecido, os adultos convidam as crianças e jovens para se sentarem também. O adulto coloca uma mão na barriga da criança ou do jovem e acentua o som de sua própria respiração.

- Utilização de música: não.

- Instruções:

Trabalhar a partir de sua própria respiração em diálogo com a respiração da

criança ou do jovem, tentando partilhar essas respirações através do toque.

- Observações:

  Se a criança ou o jovem não quiser se sentar no chão, convidá-la (o) a fazer a atividade em pé. Se recusar o toque, deixá-lo (a) livre no espaço. Seja como for, porém, pede-se que todos os adultos coloquem o foco do momento na respiração.

- O que se pretende para a criança ou para o jovem:

  i. Relaxar suas tensões musculares por meio da respiração;

  ii. Desenvolver sua disponibilidade para o contato.

III) Contato ventre/ventre – pequena dança contato

- Trabalho feito a dois. Uma pessoa deitada de costas para o chão e uma outra sobre ela. Os corpos formam uma cruz e têm os ventres como ponto de contato. A pessoa que está por cima apóia seus cotovelos no chão, para não abandonar todo o peso do corpo sobre a outra. Se sentir que isso é possível para a criança ou para o jovem, iniciar, a partir desse ponto de contato, uma pequena dança contato improvisação, colocando ainda o foco na respiração.

- Utilização de música: não.

- Instruções:

  i. No primeiro tempo, colocar o foco na sua respiração e na respiração da criança ou do jovem. Tentar respirar ao mesmo tempo e, aos poucos, tentar dilatar sua respiração por meio desse contato;

  ii. Na segunda etapa de trabalho, procurar ainda privilegiar a respiração. Trabalhar a partir dos verbos de ação *rolar* ou *escorregar*.

- Observações :

  i. Se a criança ou o jovem não quiser se deitar no chão, tentar propor o mesmo trabalho sentado, com as costas em contato;

  ii. Se ele(a) não quiser se sentar, tentar propor o trabalho por meio do toque da

mão em seu ventre, mesmo se ele(a) se desloca;

iii. Se isso não for possível, acompanhá-lo(a) em seus deslocamentos, respeitando a distância que ele(a) coloca, e centrando o foco na sua própria respiração.

- O que se pretende para a criança ou para o jovem:

i. Dar continuidade ao relaxamento do seu corpo, dessa vez com um contato maior entre os dois corpos;

ii. Possibilitar que ele(a) abandone e sinta o seu próprio peso, e sinta o peso do corpo do outro.

IV) Improvisação ativo/passivo

- Trabalho sob forma de duo (um adulto e uma criança jovem). A criança ou jovem propõe algo, o adulto a segue, dança, cria a partir desse elemento. O adulto lhe propõe um elemento, mesmo que a pessoa não o siga.

- Utilização de música: sim / ritmo médio/ rápido.

- Instruções:

Alternar a proposta de guiar e ser guiado, colocando sua atenção nas necessidades da criança ou do jovem. O que significa que não é uma relação de "ping-pong", numa alternância do tipo: "eu faço, você faz". Por exemplo, com uma certa pessoa, será preciso esperar que ela proponha várias vezes, por muito tempo, antes que lhe seja possível receber a proposta do adulto; já com outra, ao contrário, o adulto terá de fazer várias propostas, antes que ela se disponha a fazer a sua.

- Observações:

As maneiras como a criança ou o jovem recebe a proposta do adulto não passa, necessariamente, pelo mimetismo de um elemento trazido pelo adulto. Da mesma forma, o adulto pode compor uma dança acolhendo a proposta do jovem ou criança sem repetir seu movimento, mesmo se o mimetismo em si possa

trazer varias possibilidades.[153] De qualquer forma, o foco dado é a dança sob forma de diálogo, de jogo.

- O que se pretende para todos :

  i. Criar um espaço dançante a dois, a partir de elementos trazidos por cada um;

  ii. Desenvolver dois papéis diferentes: eu guio e sou guiado.

V) Alternância de energia – pleno/vazio

- Todos são convidados a se deslocar no espaço, na pulsação proposta por uma certa música. Parar de dançar quando a música é interrompida, recomeçar quando ela volta[154].

- Utilização de música: sim / ritmo festivo.

- Orientações :

  Bater as mãos no corpo ou os pés no chão para acentuar o ritmo da música. Ao contrário do que nós mesmos às vezes já fizemos, penso hoje que é bom que os adultos não incitem as crianças e os jovens a cessar seus deslocamentos quando a música pára. Essa regra de jogo vale somente para os adultos, os outros ficam livres para fazer o que desejarem.

- Observações:

  i. Tentar respeitar a regra do jogo das pausas, fazendo silêncio nesses momentos, ou seja, deixando esse espaço vazio para elas;

  ii. Alternar assim o silêncio de ambos com o preenchimento do espaço através do som e da dança;

  iii. Observar a reação das crianças e dos jovens.

- O que se pretende para a criança e para o jovem:

[153] Para saber mais sobre essas questões, ver capitulo 4 (Sylvaine).

[154] Algumas vezes, nos anos anteriores, já tinha experimentado esse exercício extremamente simples . Praticamente nenhuma criança parava quando a música era interrompida. Decidi então propor essa atividade de uma outra forma.

i. Possibilitar que a pessoa viva a experiência da alternância de energia opostas – pleno/vazio.

ii. Permitir a vivência de um espaço onde ninguém a solicita, mesmo sob forma de convite, um espaço onde se faz silêncio.

VI) Rodas pequenas, médias e grandes

- Deslocamentos no espaço, criações de pequenas, médias e grandes rodas, que se desfazem quando uma criança ou um jovem parte.

- Utilização de música: sim / ritmo médio.

- Instruções:

  Começar por dar a mão a uma criança ou a um jovem, acompanhar a pessoa em seu deslocamento, propor uma segunda mão, fazendo uma pequena roda a dois. Se possível, deslocar com essa roda, passando por debaixo ou por cima de uma outra. Quando a criança ou o jovem solta a(s) mão(s), abandonar essa roda, tentar construir uma outra com uma outra criança ou jovem, tentando inclui-lo (a) no movimento. Aos poucos, tentar construir uma grande roda com todos os participantes.

- Observações:

  i.Nunca segurar a mão da criança ou do jovem à força, deixando-a (o) partir quando bem desejar;

  ii. Se alguma criança ou jovem ficar fora da grande roda, convidá-la (o) para entrar. Se a pessoa não quiser, deixá-la, tentando integrar seus deslocamentos, se possível, no movimento da roda – desde, é claro, que isso não a incomode.

- O que se pretende para todos :

  i. Melhorar a percepção do grupo;

  ii. Viabilizar a partilha de um mesmo fluxo por meio do contato das mãos, pela energia dividida e distribuída pelo grupo.

VII) Grande tecido elástico

- Tecido elástico, de 6 metros de diâmetro, costurado nas bordas de suas extremidades, formando um círculo.

- Utilização de música: sim / ritmo médio.

- Instruções:
  i. Os adultos entram no interior do tecido, abrindo o círculo criado por ele. As crianças e jovens são convidados para entrar;
  ii. Fica um adulto do lado de fora, caso uma criança ou um jovem não entre;
  iii. Apoiar as costas no tecido, brincar com sua elasticidade;
  iv. Trocar de lugar com uma outra pessoa;
  v. Girar juntos, girar individualmente.

- Observações :
  i. Não colocar nenhuma criança ou jovem dentro do círculo sem a sua vontade;
  ii. Caso alguma criança ou jovem fique do lado de fora, um adulto trabalha com ele(a) – ou a partir do elemento circular, ou de deslocamentos em volta do círculo, ou de outra proposta feita por ele(a).

- O que se pretende para todos :
  i. Possibilitar a percepção do grupo;
  ii. Permitir o abandono do peso da parte superior do corpo sobre o tecido;
  iii. Viabilizar a partilha de um mesmo fluxo por meio do círculo criado pelo tecido.

VIII) Olhar e ser olhado (como na oficina anterior)

- Sentar-se, guardando a elasticidade e a forma circular do tecido. Uma roda se forma, todos (ou quase todos) estão sentados. O duo que irá dançar vem no centro desse círculo. Os outros observam.

IX) Ducha (como na oficina anterior)

X) Fim da oficina.

Notas feitas por mim a partir das vivências na oficina:

2° grupo : Sarah, Magalie, Elise, Aïda, Celine, François,

Boas descobertas de trabalho a partir da proposta ativo/passivo.

Acho que posso criar uma oficina a partir desse único elemento, com outras variações e combinações. Ele só é interessante quando o adulto se dá o tempo necessário para observar qual é o momento propicio para propor algo nessa dança que se inventa.

O momento das pausas dos adultos no cessar da música também foi bem interessante. As crianças se mostraram surpresas com esse silêncio dos adultos e foram se apropriando cada vez mais desse espaço – delas, somente delas.

Hoje, improvisei no final da oficina com Aïda e Clemence, uma dançarina estagiária.

Foi um belo momento! Aïda, cujos pais acreditam que seja incapaz de qualquer relação[155], parecia se deliciar nessa dança contato a três corpos.

Para Celine, o grande círculo com o tecido ou não a interessa, ou causa algum desconforto. O fato é que ela se recusa a entrar. Hoje, não quis trabalhar com ninguém. Nós a deixamos sozinha. Ela ficou num canto da sala, deitada em cima de um tecido, mas aparentemente estava bem.

Elise teve um belo momento de improvisação com Lomi (estagiária). E em outro momento ficou emocionada com uma música, chorou. É a segunda vez que isso acontece – com a mesma música.

Apesar desse belo momento de dança, porém, sinto-a menos entusiasmada pela atividade que nos anos precedentes. Não sei se precisa de algo diferente...

Surgiram vários duos no momento de "olhar e ser olhado". Belos instantes de escuta e criação. Pelo que tudo indica, eles parecem compreender a estrutura "espetáculo", reagindo com alegria aos aplausos que lhes são feitos.

A observação dos outros duos parece ser muito difícil para todos.

Acredito que seja interessante dar continuidade a esse trabalho durante todo o ano.

[155] Os pais de Aïda não quiseram que ela participasse das oficinas do projeto Corps-accords (com crianças e jovens não autistas), alegando que ela era incapaz de qualquer comunicação.

9 CONCLUSÃO

Estamos quase na beira do porto, onde o nosso pequeno barco irá concluir sua viagem.

"Uma "conclusão" não é algo isolado e independente; é o culminar de um movimento", diz Dewey (2005, 2010 p. 85). Eu acrescentaria também que esse movimento não é fechado em si mesmo, mas aberto, uma *gestaltung*.

Espero ter sido capaz de abrir pistas de trabalho, caminhos de reflexão, em vez de ter induzido uma forma congelada, uma receita a seguir, pois a coroação de um movimento deve permitir seu próprio questionamento, como nos ensina Jacques Derrida:

> Se as fundações são sólidas, não há nenhuma construção, nem tão pouco invenção. A invenção pressupõe indecisão, ele presume que em algum momento não há nada. Nos fundamos a partir da não-fundamento. Assim, a desconstrução é a condição da construção, da verdadeira invenção [...] somente a desconstrução pode realmente inventar a arquitetura. (DERRIDA, 1979-2004, 2013, p.45)

Para evocar a dança com sujeitos ditos autistas, para questionar os espaços produzidos por este encontro, pareceu-me importante, em primeiro lugar, abordar o meu entender dessa forma de arte.

Seria possível atribuir-lhe uma só definição ?

Pierre Legendre (1978) denuncia a dança como um sistema com suas próprias divisões, dispositivos e códigos hierárquicos :

> Este mundo fechado e normalizado no qual se encerra a humanidade européia-crista chama-se organização […]. É preciso compreender que no interior dessa organização, os humanos, os signos são dispostos estrategicamente, para não se moverem de qualquer maneira e se comunicarem na ordem, a fim de rejeitar e enquadrar, todas as formas de ilegalidade, estranheza ou aberração, tudo o que não sabemos fazer, tudo o que é proibido, tudo o que não faz parte do saber reconhecido. A dança funciona ao mesmo tempo que a divisão do trabalho e com o mesmo modo exterminador [...]. Estamos lidando com um princípio fundamental do enquadramento político, com a idéia hierárquica primordial. (LEGENDRE, 1978, pp. 106-107).

Nessa concepção da dança, o corpo é visto como um objeto, instrumento de manipulação, de adestramento e submissões. Ele sustenta o discurso de uma classe dominante que rejeita qualquer desvio e celebra a imagem de um ideal. Estas formas de normatividade, de acordo com Rancière (2000, p.29), "definem as condições segundo as quais as imitações

podem ser reconhecidas como pertencentes exclusivamente a uma forma de arte e apreciadas, no seu contexto, como boas ou ruins, apropriadas ou inapropriadas : divisões do representável e do irrepresentável."

Como vimos, os precursores da dança moderna[156] abriram um novo campo de possibilidades para esta arte. Alguns anos mais tarde, os artistas do período pós-moderno[157] trouxeram sua completa revolução.

A dança contemporânea tem na sua fundação uma filosofia. Pela sua forma experimental, inaugural, pelo discurso do corpo/devir, do corpo/sujeito, ela inaugura a ruptura de hierarquias e de códigos normativos.

Apesar disso, ainda hoje, a imagem disseminada da dança é aquela dos gestos espetaculares, produzidos por corpos técnicos e virtuosos.

Para Strauss (1992, p.39), a dança provoca uma dilatação do espaço do corporal que pode ser vivido pelo indivíduo "[...] como enriquecimento ou como uma ameaça." Esta ameaça, que impede o abandono do sujeito ao movimento dançante, já pode nascer no que Godard (2002) chama de pré-movimento. A dança antes do seu acontecimento, da sua aparição. De acordo com Strauss, é por causa deste sentimento de ameaça que o indivíduo é incapaz de produzir um movimento expressivo.

Como ainda aponta o autor, "[...] é impossível produzir um movimento expressivo que se desata da vivência da qual ele pertence." (STRAUSS, 1992, p.39)

Aos olhos de Nietzsche, dança se opõe aos movimentos "de obediência e boas pernas", "do corpo escravo e corpo barulhento". A dança é um corpo nuvem, ao contrário da parada militar. Mas talvez ainda mais profundamente, como Badiou salienta,

> […] o que Nietzsche vê na dança, como imagem do pensamento e, ao mesmo tempo, como real do corpo, é o tema de uma mobilidade vinculada a ela mesma, uma mobilidade que não se inscreve em uma determinação exterior, mas que se move sem se destacar de seu próprio centro. Uma mobilidade não imposta, que desdobra a si mesma como se fosse a expansão de seu centro. [...] a dança é o que, além da monstração dos movimentos ou da prontidão em seus desenhos exteriores, revela a força de sua retenção. (BADIOU, 2002, p.32)

Esta retenção, segundo Badiou, é a essência do movimento, é a essência da dança. Dança que não reside na gestualidade, na "impulsão corporal liberada, na energia selvagem do corpo" (BADIOU, 2002, p.83), mas no silêncio desse primeiro impulso, silêncio que se torna potência de devir no interior do próprio movimento.

[156] François Delsarte, Rudolph Laban e Émile Jacques Dalcroze.
[157] Stexe Paxton, Anna Halprin, Trisha Brown, Yvonne Rainer, Lucinda Childs, Simone Forti...

O movimento sem retenção, a incapacidade de resistir a uma solicitaçao é o que Nietzsche chama de "vulgaridade". A partir dai, Badiou (2002, p.82,83) propõe a definição da dança "como movimento do corpo subtraído de qualquer vulgaridade.[...]. A dança metaforiza o pensamento leve e sutil, precisamente porque mostra a retenção imanente ao movimento e assim se opõe à vulgaridade espontânea do corpo."

Se seguirmos esse caminho que nos propõe Nietzsche, e em seguida Badiou, pode soar difícil a possibilidade de dança por parte dos sujeitos ditos autistas, pois a espontaneidade do corpo parece ser um ponto vital.

Essa dança de impulsões, onde a retenção não se parece com o "projeto pensado" para a execução de um gesto - como faria um dançarino ordinário – e talvez se revele, bem ao contrário, uma espécie de *retenção sem projeto*, vivida de si mesma, no instante em que se produz.

Essa espontaneidade do corpo, seu arcaísmo[158] , sua virtuosidade nos gestos repetitivos, essa linguagem silenciosa que nos escapa, esse agir no infinitivo, esse girar da terra e do céu, essa linhas errantes de um círculo que nunca irá se fechar, são singularidades que permitem o caráter único de uma dança. Mas para que eu possa ver nessas singularidades uma *possibilidade de dança*, e para que um encontro seja possível, três movimentos me parecem importantes.

Em primeiro lugar, é preciso cuidar do nosso olhar. É preciso que nos desvencilhemos dos códigos estéticos que - apesar de toda a filosofia da dança contemporânea - contaminam ainda a arte coreográfica. Esse movimento abre nossos sentidos para a poética do sujeito, para a sua subjetividade, sua invenção extraordinária - provavelmente tão diferente das que temos o hábito de ver e com elas lidar. Não se trata de tentar compreender ou de captar algo, mas de poder se impregnar dessa poética, aprender com ela, deixar-se contaminar por ela.

> Eu observo um gato que pula das bordas de uma janela, eu acho isso bonito : os movimentos parecem gratuitos, liberados das correntes que os governa (…). Evidentemente o gato não dança, sou eu que *discondiciono* essa sequência de gestos e a *recondiciono* em um outro mundo, um mundo liberal, liberto das relações ordinárias.(KINTZLER, 2006, p.16)

O gato não dança, assim como os ramos e folhas de uma árvore. E, mesmo assim, vejo neles a dança, dou este nome àquele evento. Mas seria o sujeito dito autista como o gato e a árvore que não dança? Mesmo sem ter consciência que os seus gestos podem ser identificados como movimentos dançantes, poderia ele dançar? Precisaria saber que dança para dançar? E,

[158]Em referência ao testemunho de Mathilde Monnier já citado.

afinal, quem poderia afirmar o que ele sabe ou não sabe, e que nome ele dará à sua experiência? E isso seria uma forma de impedimento ao encontro?

Acredito que não – e foi um dos pontos que esta tese tentou demonstrar..Para dançar, o corpo não precisa nomear a dança. Não precisa sequer saber que está dançando. Ela é, ela vive, ela se faz devir.

E para que possamos olhar de uma outra maneira e me deixar contaminar pela beleza única dos gestos, é preciso mergulhar no interior do nosso próprio olhar. *Olhar nosso olhar*, cuidar dele, colocar nossa atenção em *como* e *aonde* se colocam nossos olhos.

Como propõe a cineasta Mariana Otero, "olhar é desfazer dos *a priori*, é experimentar o pensamento" (OTERO, 2013: 9). De maneira semelhante, Araújo diz que "o movimento do olhar é o que situa o ser no mundo. É o movimento sensível que celebra a existência humana."[159]

Se o sujeito na minha frente me parece um *anormal* que vem de um outro mundo, eu posso até conseguir – com maior ou menor esforço - colocar minha dança ao seu alcance. Mas isso não estará modificando meu eixo, não estarei fazendo nenhum "passo de lado".

Para quê serviria esse "passo de lado" ? Para quê esse esforço? Por quê não silenciar as marcas da diferença para criar o comum ? Qual seria o interesse de me nutrir do que representa, aos meus olhos, um desvio da normalidade? A que serve todo essa empreitada do meu ser para ver o divino detalhe do indivíduo, a beleza da sua invenção singular?

Edward Hall (1983, 1984, p.231) coloca questões semelhantes em relação ao aprendizado de uma cultura, às quais responde que a recompensa é imensa e as alternativas, imagináveis.

De fato, com muita tolerância, posso corrigir os comportamentos desviantes, posso construir um projeto para a pessoa, sufocando sua subjetividade. E isso, com uma imensa boa vontade. Mas a proposta desta tese, como vimos, é algo completamente diferente.

A pessoa não é acolhida na sala de espera de minha casa. Ela é minha convidada especial, que modifica meus hábitos, que abre minhas cortinas empoeiradas, que faz uma reviravolta no meu território seguro. Ela revela uma parte de mim mesma. E assim, e só assim, podemos falar de encontro, pois, para que este possa existir, não se trata de construir uma rampa para o acesso do indivíduo no meu mundo - um mundo que pode parecer tão simples e cômodo para alguns, e tão complexos para outros: "Eu não posso me adaptar completamente às normas normais, é muito louco", nos diz Sellin (1995,1998. p. 226).

[159] Anna Rita Ferreira de Araújo, Sobre o Olhar – A percepção fenomenológica em Merleau-Ponty, Disponível em http://www.eca.usp.br/nucleos/filocom/ensaio4.html. Acesso em 13 de maior de 2014.

É considerando cada pessoa como única e exemplar na sua multiplicidade evolutiva que, como nos diz Jean-Pierre Klein, "nos reconhecemos como semelhantes e como diferentes, e não em um genérico que nos ignora e nos uniformiza." (KLEIN, 2003, p.384).

Enfim, é preciso humildade e aceitação, respeito e desejo. Desta forma eu posso aprender com o outro. Ao invés de adestrá-lo, posso convidar-me à sua floresta, que me será sempre desconhecida. Posso caminhar pelos caminhos móveis do sujeito: os de hoje, os de um instante, os de uma nova estética. Posso assim aceitar o fato de que o que se produz em um momento não se produzirá outra vez, aceitar que o que eu queria talvez nunca aconteça, aceitar *me deixar surpreender*. Esta divina aventura é a experiência do abandono de todo projeto, a não ser aquele de não ter nenhum. Experiência do silêncio no interior de si mesmo, de se deixar guiar com os olhos fechados, dar voz a minha inocência, a minha curiosidade, a minha ignorância.

Johanna Falkenberg testemunha sua experiência nas oficinas :

> Aprendo a abraçar o momento, a me impregnar para que ele possa me nutrir, pois às vezes um olhar, uma troca acontecerá somente durante alguns segundo e não irão se produzir durante muito tempo. Aprendo a me desvencilhar das minhas expectativas, a não querer nada mas tudo esperar. A permanecer aberta e flexível e me deixar levar por territórios desconhecidos, guiada pelos jovens...Aprendo a me maravilhar a cada sorriso, a cada contato, a cada olhar, a cada gesto, a cada movimento. Aprendo a coragem de me olhar em face (…) a rir dos meus medos, a abandonar o desejo de controle de todas as situações.[160]

Que dança então seria esta ?

Penso que é uma dança que elogia a singularidade de cada um, o imprevisto, o desconhecido e que, ao mesmo tempo, tenta construir e produzir um espaço comum. Trata-se de uma dança onde o infinitamente pequeno pode preencher toda uma atmosfera, onde a fragilidade pode se transformar em força e dar nascimento a uma nova estética.

Para mim, é uma dança que me coloca em movimento, um movimento interior. É uma experiência que modifica minha maneira de dançar, de pensar a dança e de transmitir um saber. Como nos ensina Dewey (2005, 2010, p. 88-89), "os inimigos da estética não são nem a natureza intelectual nem a prática da experiência. São a rotina, a falta de clareza das orientações, a aceitação dócil de uma convenção nos campos práticos e intelectuais."

[160] Versão original :J'apprends à embrasser le moment, à m'en imprégner pour qu'il me nourrisse, car parfois un regard, un échange se feront sur quelques secondes et ne se reproduiront plus avant longtemps. J'apprends à me détacher de mes attentes, à ne rien vouloir et à tout espérer, toujours. A rester ouverte et flexible et à me laisser emmener sur des territoires complètement inconnus, guidée par les jeunes... J'apprends à m'émerveiller à chaque sourire, à chaque contact, à chaque regard, à chaque geste et à chaque mouvement. J'apprends le courage de se regarder en face [...] à rire de mes peurs, à lâcher-prise sur le contrôle de toutes les situations. Traduçao nossa.Versão integral em anexo.

E esta experiência de dança é ponto central da filosofia da dança contemporânea e em particular do que a prática da improvisação nos ensina. Nessa prática, o que nos interessa não é um objetivo final, mesmo se ele existe, mas uma vivência, um processo, o questionamento constante de nossa maneira de fazer, da nossa presença no momento presente. Esta prática abre um "caminho de criação".

Como diz Oury, "a palavra "caminho" está correlacionada com a palavra "sentido". [...] existe movimento, mas um um movimento que não está necessariamente preso a uma intencionalidade, a um objetivo, a uma obra; é uma viagem." (OURY, 1989, p. 14, tradução nossa).

Mais uma vez, não se trata de uma abordagem terapêutica, mesmo se esse trabalho possa ter uma incidência sobre o sujeito.

O ponto de partida não parte de um projeto terapêutico, mas do desejo de criar tentativas dançantes, danças errantes, encontros, únicos e efêmeros.

Para Célica Barbedette (2015) é a partir "do encontro entre dois corpos impregnados de veracidade, (que) nasce uma forma de criação artística. A disponibilidade é a chave (…). Nós não conseguimos um encontro, nós o dividimos."[161] De fato o dividimos, e não somente com o outro mas também com o espaço.

Nosso corpo faz parte integrante do espaço, o espaço faz parte do nosso corpo. Eles são indissociáveis, se comunicam, se entrelaçam, respiram juntos.

Em primeiro lugar, o espaço individual : o espaço intimo e relacional do sujeito. Esse espaço, que tratei aqui através da noção de kinesfera psicológica, (trazida por Ed Groff através do trabalho de Laban) é de grande importância para qualquer ser humano. Ele indica nossas porosidades, nossos medos, nossa possibilidade de abertura e nossa necessidade de reclusão.

Em particular, para o sujeito dito autista, esse espaço pode representar um território de refúgio, como um porto seguro que o protege de um meio ameaçador. Entretanto, esse abrigo não representa, como tentei mostrar, que a pessoa vive dentro de uma fortaleza vazia. Primeiramente, cada espaço, cada kinesfera, cada casa de um sujeito é única, é singular. Em seguida, elas não são imóveis, elas se agenciam de acordo com a relação que o indivíduo estabelece com seu meio e por tudo isso não são fortalezas vazias. A partir do momento em que disponibilizo meus sentidos às texturas do espaço vital do indivíduo, à sua maneira

[161] Versão original : "De la rencontre entre deux corps empreints de vérité, (que) naît une forme de création artistique. La disponibilité en est la clé de voûte.[...] On ne réussit pas une rencontre, on la partage.". Tradução nossa. Versão integral em anexo.

singular de interação e de invenção com seu meio, posso tentar me convidar na sua kinesfera, posso compartilhar a minha, podemos entrelaçar as nossas e produzir um novo espaço.

Entrando na sua kinesfera, um outro território poroso, dialético e sensível da pessoa é o da sua pele. Para o sujeito autista, muitas vezes o contato físico pode causar sensações de profundo mal estar, sobretudo se esses contatos forem feitos sem a atenção fina do que o outro me coloca como limite, sem a percepção das possibilidades inéditas que ele me oferece – que provavelmente me convidam a trilhar outros caminhos do tocar. Evoquei assim a importância da qualidade do tocar e do que essa qualidade abre como campo de transformação para os seres. Transformação que não se reduz à pessoa dita autista, mas também àquela que a acompanha.

A partir dos deslocamentos incessantes dos indivíduos, abordei a noção de linhas errantes (Deligny) e de território (Guattari et Deleuze), que nos abrem algumas pistas de trabalho. Em primeiro lugar, a importância da liberdade dada ao sujeito, sem a qual ocupamos um espaço de adestramento e não de encontro, sem a qual o sujeito não se revela. Em segundo, a observação do território que ele cria, que ele inventa, que ele esculpe a partir dos seus deslocamentos, a partir do seu agir no infinitivo.

Partindo desse solo, posso propor-lhe alguns desvios, bifurcações, outras explorações, outras viagens. O indivíduo assim pode se desterritorializar e, mais tarde se reterrotorializar, levando consigo as ressonâncias advindas desse encontro. Da mesma forma, o indivíduo provoca minha desterritorialização, pois modifica profundamente minha maneira de dançar. Ressaltei o perigo permanente de cravar certezas no ato do meu reterrotorializar e da vigilância constante que se deve ter quanto a isso. A pessoa sempre me será desconhecida e cada pessoa é única.

Partindo esse leque de singularidades, tratei da complexidade da criação de um espaço comum. Para isso, abordei a importância do espaço físico, das possibilidades que um objeto pode trazer numa oficina e da produção de uma heterotopia (Foucault) a partir de um certo ambiente, de uma qualidade ou de um estado de um tal sujeito ou ainda a partir da demanda que o espaço mesmo produz. Os espaços criados naqueles ateliês marcam uma ruptura com o tempo tradicional, abraçando o sentimento de infinito pela suspensão do tempo que experimentamos e a efemeridade de cada instante vivido. Esses espaços - definitivamente "outros" - denunciam os códigos da nossa sociedade, os padrões normativos da dança, e também escapam a qualquer tentativa de linguagem; são espaços reais no sentido do que Jacques Lacan nos propõe como real.

Cada um dos eixos acima abordados foram desenvolvidos a partir de experiências vividas por mim ao lado de sujeitos extraordinários. Para não dar ao Leitor a impressão de que sempre encontrei as boas soluções, de que sempre abri as boas portas, citei alguns exemplos de oficinas ou de encontros duais dos quais sai descontente de mim mesma. Ressaltei o que a experiência que esses erros proporcionam e a importância de reconhecê-los plenamente, com a humildade necessária para que o erro possa se transformar em riqueza, em fonte de aprendizado.

Enfim, inseri exemplos de ateliês para que o Leitor possa ter uma idéia concreta do desenrolar de uma oficina, das reflexões feitas logo após e da evolução de uma para outra. Como salientei, o objetivo desses exemplos não foi o de criar um manual de indicações, mas o de propor algumas pistas, pois o que prima realmente nessa abordagem não é a elaboração de exercícios especificos a fazer, a copiar, mas as aberturas possíveis em determinado momento, junto a determinado sujeito. A idéia sempre foi a de criar um solo para que o Leitor pudesse ele mesmo construir seu próprio caminho, seu próprio andar.

Esta dança frágil e única, que inventamos e reinventamos a cada dia e a cada instante, na experiência das oficinas, lembra-nos que a atividade do *care* não se funda em um contrato entre um indivíduo que sabe (o profissional) e um que recebe (o cliente). A vida não emerge de padrões e protocolos. Origina-se a partir do encontro, mutuamente enriquecedor, ensino recíproco, signo de uma partilha.

Neste sentido, esta dança, este *care* fértil e vivificante pode ser uma ilustração do dialogismo sustentado por Emmanuel Lévinas (1995) esta concepção de um mundo em movimento através do diálogo entre os sujeitos, independentemente do seu estatuto, de seus sintomas, de suas peculiaridades, de qualquer que seja sua singularidade irredutível.

Essa concepção de dança convoca e simboliza nossas ações como uma maneira de ser, como uma forma de ser/estar nesse mundo, com os outros. Esta dança é uma postura: coloca o corpo em uma qualidade de pré-movimento que se abre para a poética da alteridade.

Através das palavras aqui colocadas, sem conhecer muitos daqueles que as lerão, tenho a impressão de ter convidado cada um dentre vocês a me acompanhar - como já disse - em uma viagem. Uma viagem cujo ponto de chegada me era desconhecido; e que, em certo sentido, ainda me surpreende a cada momento, e me surpreenderá sempre, como se fosse um porto móvel, instável, flutuante.

Como também salientei, estão aqui presentes as duas dimensões da experiência: aquela que representa o fruto de uma vivência e a outra que inicia novos caminhos.

As presenças do futuro leitor, assim como das pessoas extraordinárias que tive a oportunidade de conhecer, permearam, ao longo dessas páginas, o meu espaço pessoal. Foi este espaço que tentei compartilhar aqui, em cada momento.

Cada poética que encontrei e que tentei aqui partilhar foi-me ofertada por essas pessoas tão especiais, às quais devo todo o meu reconhecimento e gratidão, e sem as quais nenhuma linha dessa aventura seria possível.

E assim chegamos ao final do nosso percurso. Espero que ele abra outras possibilidades de viagens para o Leitor, assim como para mim mesma, mais tarde.



REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ABASSADE, Madeleine. **Atelier n°1: La danse déplacée.** Disponível em:<http://www.culture.gouv.fr/culture/politique-culturelle/danse-deplacee.pdf>. Acesso em 04 de abril de 2014.

ADOLPHE, Jean-Marc. L'improvisation sort de l'ombre**.** In **Mouvement**, Paris, n° 2 septembre/octobre/novembre, 1998.

ALVAREZ, de Toledo Sandra. **Cartes et Lignes d'erre**. Parris: L'Arachnéen, 2013.

AMAGATSU, Ushio. **Dialogue avec la gravité**. Paris: Actes Sud « le souffle de l'esprit », 2000.

ARAUJO, Anna Rita Ferreira. **Sobre o Olhar – A percepção fenomenológica em Merleau-Ponty.** Disponível em_: http://www.eca.usp.br/nucleos/filocom/ensaio4.html, Acesso em 09 de abril de 2014.

BACH, Jean-François Bach. *L'erreur scientifique,* 2011. Disponível em : http://www.academie-sciences.fr/academie/membre/s210611_bach.pdf Acesso em 09 de fevereiro de 2015.

BACHELARD, Gaston. **La poétique de l'espace**. Paris: Quadrige/PUF, 2004.

BADIOU Alain. Introduction. In **Danse et pensée - une autre scène pour la danse***,* ouvrage collectif édité sous la direction de Ciro Bruni, Édition Germs, 1993.

BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética.** Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Estação. Liberdade, 2002.

BARBIN Jacqueline. **Danse et Pensée.** Édité sous la direction de Ciro Bruni.Éditions GERMS, Sammeron, 1993.

BARBOSA, Ana Mae. **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. 2 ed. São Paulo: Cortez, 2003.

BARBOSA, Ana Mae. **Recorte e colagem: a influência de Jonh Dewey no ensino da arte no Brasil**. São Paulo: Cortez Editora, 1989.

BARRON, Sean Barron. **Moi, l'enfant autiste, de l'isolement à l'épanouissement**. Tradução de Martine Leroy Batistelli. Nova York: Simon and Schuster, 1993.

BARTENIEFF, Irgmard e LEWIS, Dori, **Body Movement Coping with the Environnement**, New York: Routledge, 2002.

BENAMEUR, Jeanne. **Laver les ombres.** [S.l.]: Actes Sud, 2008.

BENJAMIN Walter. **Magia e Técnica, Arte e Politica. Ensaios sobre literatura e historia**

da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefacio Jeanne marie gagnebin – 8° Ed. Revista – Sao Paulo: Brasiliense, 2012 – (Obras Escolhidas v.1).

BERGSON, Henri. **Durée et simultanéité.** Paris: Presses Universitaires de France, 1968.

BERGSON, Henri. **Le rire**. Paris: Éditions Quadrillage/Presses Universitaires de France, 1940.

BERGSON, Henri. **Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit**. Paris : Les Presses universitaires de France, 1965.

BINSWANGER, Ludwig. **Introduction à l'analyse existentielle**. Traduit de l'allemand par J. Verdeaux et Roland Kuhn. Paris: Éditions de Minuit, 1971.

BOGOMOLETZ, D. **Considerações sobre o espaço potencial.** Disponível em: <www.dwinnicott.com.br> Acesso em 07 de janeiro de 2015.

BOISSIÈRE, Anne. Le mouvement expressif dansé : Erwin Strauss, Walter Benjamin. In **Approche philosophique du geste dansé, De l'improvisation à la performance**. Anne Boissière, Catherine Kintzler (éds), Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2006.

BOISSIÈRE, ANNE. Une conception plastique du paysage. In **Comme une danse**, Les carnets du paysage. Actes Sud et l'École Nationale Supérieure du Paysage, n° 13&14, Arles, 2007, p.71

BOISSIÈRE,Anne. Une conception plastique du paysage. In **Comme une danse:** Les carnets du paysage. Actes Sud et l'École Nationale Supérieure du Paysage, n° 13&14, Arles, 2007.

BOISSON, Bénédicte. Le théâtre ou l'exhibition du monstre. La mise en scène des corps stigmatisés dans Giulio Cesare de Romeo Castellucci. In **L'annuaire Théâtral, Revue québécoise d'études théâtrales**. n° 37, CRCCF / SQET. Québéc: Printemps, 2005.

BONNIOT DE RUISSELET. **Le nombril**. Paris : Seuil, 2000.

BOULANGÉ, Luc. **Une histoire singulière**. Ouvrage collectif, Art & Handicap, Namur, Belgique: Presses Universitaires de Namur, 2008.

BOURCIER, Paul. **Histoire de la danse en Occident**. Paris: Éditions du Seuil, 1978.

BRETON, André. **Manifesto do Surrealismo:** Manifestos do Surrealismo, 1924. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001

BRISSON, Jean-Luc. L'intuition de la danse. In **Comme une danse:** Les Carnets du Paysage, Actes Sud et L'École Nationale Supérieure du Paysage, [S.l], n° 13&14, 2007.

BROOK, Peter. **Entre deux silences**. Tradução de Marie-Helène Estienne. Actes Sud-Papiers, 1999.

BUTEN, Howard. **Il y a quelqu'un là-dedans**. Paris: Éditions Odile Jacob, 2003.

CARLIEZ, Dominique; MINOT, André; GOVINDJEE, Myrha. **Accessibilité et spectacle vivant***:* Ministère de la culture et de la communication. v.2. [S.l.]: Collection culture et handicap, 2008.

CASPAR, Philippe. **Le peuple des silencieux: Une histoire du handicap et de la déficience mentale.** Editions Fleurus, Paris, 1994. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication, 2009.

CASTILHO, Jacyan; CALAZANS, Julieta; GOMES, Simone. **Dança e educação em movimento**. [S.l]: Editora Cortez, 2008.

CAUX, Jacqueline. **Anna Halprin -** à l'origine de la performance. Paris: Éditions du Panama avec le Musé d'Art contemporain de la Ville de Lyon, 2006.

CAVÊ, Alves. **O mundo percebido**. Disponivel em: https://www.youtube.com/watch?v=F145i5M-cO4. Acesso em 03 de Fevereiro de 2015.

CLAUS, Isabel. Espaces/Poids. In **Comme une danse:** Les carnets du paysage. Actes Sud et l'École Nationale Supérieure du Paysage. N° 13&14, Arles, 2007.

COHEN, David, **A linguagem do corpo.** Petrópolis: Vozes, 2007.

CORRAZE, Jacques, KUYPERS, Patricia. **Le Contact Improvisation, un OVNI?** Les communications non-verbales. Paris : Presses Universitaires de France, 2005.

COURTINE, Jean-Jacques. **Histoire du corps, Les mutations du regard: Le XX siècle**. [S.l]: Édition Seuil, 2006.

CURTIS, Bruce. Confrontés à la pesanteur. **Ouvrage collective Contact-Improvisation:** Éditions Nouvelles de danse, Bruxelles, périodique semestriel printemps-été, 1999.

DANSE, DÉPLACÉE. Disponível em http://www.culture.gouv.fr/culture/politique-culturelle/danse-deplacee.pdf. Acesso em 04 de abril de 2014.

DALCROZE Jacques, Emile. **La musique et nous , ensemble de textes de différentes époques,** Genève: réed. Slatkine, 1981.

D'AUBIGNÉ, Denise Merle. **Création Artistique et Dépassement du Handicap**. Paris: Édition l'Harmattan, 1998.

DELAVAUD-ROUX, Marie-Hélène. **Danse et pensée – une autre scène pour la danse**. Germs: Ouvrage collectif, édité sous la direction de Ciro Bruni, 1993.

DELBONO, Pippo. **Récits de juin**. Traduction de Myriam Bloedé et Claudia Palazzolo. [S.l]: Éditions Actes Sud, 2008.

DELEUZE G.; GUATTARI F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. 1980,Vol. 5. Rio de Janeiro: Ed. 3,1997

DELEUZE G.; GUATTARI F. **Capitalisme et Schizophrénie**, volume 2: Mille Plateaux. Paris: Editions de Minuit. 1980.

DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. Qu'est-ce que la philosophie ? **Paris : Éditions de Minuit, 2005.**
DELPHY, Christine. **Classer, dominer. Qui sont les "autres"?** Paris: La Fabrique Éditions, 2008.

DELIGNY, Fernand. **L'agir et l'Agi.** [S.l.]: L'Arachnéen, 2008a.

DELIGNY, Fernand. **L'Arachnéen**. [S.l.]: L'Arachnéen, 2008b.

DELIGNY, Fernand. **Oeuvres.** Paris: L'Arachnéen, 2007a.

DELIGNY, Fernand. **Œuvres**. Édition établie par Sandra Alvarez de Toledo. [S.l]: L'Arachnéen, 2007b.

DEPARDON, Raymond. Errance. **Paris : Seuil,** 2000.

DERRIDA, Jacques. Ce qui Reste à Force de Musique, 1979, in **Psyché, Inventions de l'autre (tome 1)**. Paris: Éditions Galilée, 1987.

DERRIDA, Jacques. **Penser à ne pas voir, Écrits sur les arts du visible**, 1979-2004, Essais éditions de la Différence, 2013.

DESPRÉS, Aurore. La Relation Pédagogique dans le Contact Improvisation : Le Partage en Mouvement. **Incorporer: Nouvelles de Danse**, n° 46-47, Bruxelles: Contredanse, 2001.

DEWEY, John**. L'art comme expérience.** Traduction Jean-Pierre Cometti et alii. [S.l]: Éditions Farrago/Université de Pau, 2005 et Gallimard, 2010.

DUBOIS, Kitsou. **L'apesanteur et la grâce, in Notre corps contemporain, réel et irréel du corps.** Paris: Tome 1, revue n° 70/71, Édition Art et Thérapie, 2000.

DUPUY, Dominique. Quant à la recherche. in: Penser la danse contemporaine. **Revue Rue Descartes**, Paris, n° 44, Paris: PUF, 2004.

DUPUY, Dominique. Autrepasser. in Regards d'anthropologues et d'artistes. **Danse Nomade**, Bruxelles : Édition Nouvelles de Danse, volume 34-35, 1998.

DUPUY, Dominique. Ouverture. La précellence de l'écoute. **Nouvelles de danse n° 17,** Contredanse, Bruxelles, 1993.

ESCOLA E FACULDADE DE DANÇA ANGEL VIANNA.**Terapia através do movimento – corpo e subjetivação**. Disponível em http://www.escolaangelvianna.com.br. Acesso em 10 de julho de 2014.

FARAH, Rosa. **Integração Psicofísica - O trabalho Corporal e a Psicologia de C. G. Jung,** São Paulo : Editora Companhia ilimitada/Robe, 1ª Edição, 1995.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento : o sistema LABAN/BARTENIEFF**, Editora Annablume, 2002.

FERRON, Élisabeth, MARTY, Olivier. Glissements. In: **Comme une danse, Les carnets du paysage,** Versailles, n° 13 & n°14. École nationale supérieure du paysage et Actes Sud, automne 2006 / hiver 2007.

FOL, Carine. De l'art brut à l'art en marge ou d'une autre approche de la création marginale. **Ouvrage collectif, Art & Handicap**. Namur, Belgique: Presses Universitaires de Namur, 2008.

FOREST Marsha Forest, PEARPOINT Jack. **Inclusão: um panorama maior.** Maria Teresa Eglér Mantoan e colaboradores, A integraçao de pessoas com deficiência, contribuiçoes para uma reflexao sobre o tema. Memmon, 1997.

FOUCART, Jean. **Formes symboliques, aisthésis et lien social.** Disponível em: http://www.cairn.info/revue-pensee-plurielle-2002-1-page-121.htm. Acesso em: 18 de outubro de 2014.

FOUCAULT, Michel. **"Des espaces autres"** (conferência no "Cercle d'études architecturales", 14 mars 1967). Disponível em: <http://1libertaire.free.fr/MFoucault120.html> Acesso em 10 de julho de 2014.

FOUCAULT, Michel. **Les Hétérotopies**. Entrevista dada na radio France-Culture, 7 décembre 1966.

FOUCAULT, Michel. Des espaces autres. In **Dits et écrits 1984: Des espaces autres. C**onférence au Cercle d'études architecturales, 1967. Disponível em http://1libertaire.free.fr/MFoucault120.html. Acesso em 10 de julho de 2014.

FOUCAULT, Michel. **Les Anormaux, Cours au Collège de France,** 1974-1975, Paris: Seuil/Gallimard, 1999.

FOUCAULT, Michel, Prefacio do livro de CUAU, Bernard Cuau, **L'affaire Mirval ou Comment le récit abolit le crime**, Paris : Les presses d'aujourd'hui, 1976.

FOUSSON Julien. **Kimura Bin: "L'Entre" .** Disponível em: http://eduardo.mahieu.free.fr/Cercle%20Ey/Seminaire/Kimura.htm Acesso em 10 de janeiro de 2015.

FRANGE, Lucimar. A arte e seu ensino, uma questao ou varias questões. In: BARBOSA, Ana Mae. **Inquietaçoes e mudanças no ensino da arte.** 2 ed. São Paulo: Cortez, 2003.

FREIRE, Ana Vitória. **Angel Vianna** – Uma biografia da Dança Contemporânea. Rio de Janeiro: Dublin, 2005.

FREIRE, Ida Mara. **Um olhar sobre a diferença-Interação, trabalho e cidadania.** Campinas: Editora Papirus, 1998.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, 2002.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005, 50.ed. rev. e atual. - Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 2011.

FRETARD, Dominique**. Danse et non-Danse, vingt-cinq ans d'histoires**. Paris: Édition Cercle d'Art, 2004.

FROST Karl. *Pourquoi j'aime le contact*. In: **Contact-Improvisation,** Nouvelles de danse n° 39/39. Bruxelles: Contredanse, 1999.

FUX, Maria. **Dança, experiência de vida.** São Paulo: Editora Summus, 1983.

FUX, Maria. **Depois da queda... Dança Terapia!** São Paulo: Editora Summus, 1988.

FUX, Maria. **Ser dança terapeuta hoje.** São Paulo: Editora Summus, 2011.

GARDNER, Howard. **Frames of mind: the theory of multiple intelligence,** New York: Basic Books, 1983.

GÉLY, Raphaël. **Entre immobilité, pesanteur et mouvement: la danse originaire du corps. Straus, Maldiney, Merleau-Pont .** Disponível em: https://www.academia.edu/7977631/Entre_immobilité_pesanteur_et_mouvement_la_danse_originaire_du_corps._Straus_Maldiney_Merleau-Ponty. Acesso em 09 de agosto de 2014.

GIACCARDI C. : MAGATTI, M. **La globalizzazione non è un destino: mutamenti strutturali ed esperienze soggettive nell´età contemporanea.** Roma: Laterza, 2001.

GIL José, **La danse, le corps, l'inconscient**, Terrain [En ligne], 35 | septembre 2000, mis en ligne le 04 mai 2005 , Disponível em: http://terrain.revues.org/1075 DOI: 10.4000/terrain.1075. Acesso em: 03 fevereiro de 2015.

GINOT, Isabelle et Michel MARCELLE. **La Danse au XX ème siècle**. Paris: Larousse, 2002.

GINOT Isabelle; Michel MARCELLE. **Larousse**, Paris, 2002.

GODARD Hubert. **La peau et les os.** Bulletin du CNDC, n°4, juillet 1989.

GODARD, Hubert. **Danseur maintenant.** Bruxelles: CFC Éditions, 1990.

GODARD Hubert. *Le geste et sa perception,* Postface, in **La Danse au XX ème siècle, 2002.**

GOFFMAN, Erving. **Stigmates, les usages sociaux des handicapés**. Paris: Les éditions de Minuit, 1975.

GOMEZ, Jean-François. **L'educateur et son autre histoire, ou mort d'un pédagogue,** Genève: Edition des deux continents, 1994.

GOMEZ, Jean-François. **Le Labyrinthe éducatif.** Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 2014

GONTIJO, Leonardo. **Quer saber? Eu quero contar.** Belo Horizontes: Editora São Jerônimo, 2012.

GOUVÊA, Valente Raquel, TESE DE DOUTORADO, **A improvisão de dança na (trans) formação do artista-aprendiz: uma reflexão nos entrelugares das Artes Cênicas, Filosofia e Educação,** UNICAMP, 2012.
GRANDIN, Temple. **Ma vie d'autiste**. California: édition Arena Press, Labeled Autistic, 1986. et réédition Paris : Odile Jacob. Paris, 1994, 1998, 2000
GRANDIN, Temple. Ma vie d'autiste. In JACOB, Odile. **Labeled Autistic.** Paris: Édition Arena Press, 2001.

GRAU, Andrée. L'acquisition de connaissances: l'apprentissage, par le corps, les liens de parenté chez les Tiwi d'Australie du Nord. In **Danse Nomade**. Bruxelles: Édition Nouvelles de Danse, volume 34-35, 1998.

GROSOS, Philippe. *La musique et le corps*, in **Henri Maldiney, Philosophie, art et existence.** Paris : Cerf, Collection La nuit surveillée, 2007.

GUATTARI, Félix; ROLNIK Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1996.

GUATTARI, Félix; ROLNIK Suely. **Micropolitiques**, traduit du portugais (Brésil) par Renaud Barbaras, Paris: Editions Les Empêcheurs de penser en rond/Le Seuil, 2007.

GUATTARI, Félix. **La révolution moléculaire.** Fontenay-sous-Bois, Recherches, 1977.

GUATTARI, Félix. **Leros de La Borde.** Nouvelles Editions Lines, 2012.

GUIGOU, Muriel. **Le Contact Improvisation, dialoguer par le toucher.** Disponível em: www.laboratoiredugeste.com Acesso em: 12 de novembro de 2014.

HALL T. Edward. **La danse de la vie,Temps culturel, temps vécu**, Traduzido do inglês por Anne-Lise Hacker, Titulo de origem : **The Dance of Life**. Éditeur original : Anchor Press/Doubleday, New York, 1983. Éditions du Seuil, 1984.

HALL, Edward. **La Dimension cachée**. Seuil: [s.n], 1984.

HALPRIN, Anne. **Danse de la terre : le corps répond aux rythmes de la nature.** Bruxelles: Nouvelles de danse, n° 21, Contredanse, automne, 1994.

HALPRIN, Anne. **Mouvements de vie. 60 ans de recherches, de créations et de transformations par la danse**. Bruxelles: Contredanse, 2009.

HAMILTON, Julyen; HOLMES, K.J.; NELSON, Lisa; PAXTON, Steve; RINER, Yvonne; TOMPKINS, Mark; WOLFZAHN, Felice. **On The Edge/Créateurs de l'imprévu**. Bruxelles: Nouvelles de danse Contredanse, n° 32,33, 1997.

HARVEY David; RILI. **Le droit à la ville**. Paris: La revue internationale des livres & des idées, 2008.

HAVARD Pierre. **Corinne, lieu de relations**. Poitiers: Centre Régional de Formation et de Recherche pour les Carrières Sociales, 1971.

HOCHMANN, Jacques. **Histoire de l'autisme** : De l'enfant sauvage aux troubles envahissants du développement. [S.l]: Éditions Odile Jacob. 2009.

HOLVOET Dominique, **in À ciel ouvert, entretiens. Le Courtil, l'invention au quotidien.** Mariana OTERO – Marie Brémond, Buddy Movies, Paris, 2013.

HUYNH, Emmanuelle. Danser, c'est regarder. In **Vu du corps**, Bruxelles, Nouvelles de danse, Contredanse, n° 48,49, 2001.

HUYNH, Emmanuelle. L'enfance de l'art. In **Comme une danse:** Les carnets du paysage. Actes Sud et l'École Nationale Supérieure du Paysage. n° 13&14, Arles, 2007.

INFOPÉDIA. Porto: Porto Editora, 2003-2014. Disponível na www: <URL: http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/presen%C3%A7a>. Acesso em 04 de junho de 2014.

JÜNGER, Ernst. **Sur les falaises de marbre.** Paris: Gallimard, 1939.

JOLLIEN, Alexandre. **Éloge de la faiblesse**. Paris: Éditions du Cerf, 1999

JOLLIEN, Alexandre. **Le métier d'homme.** Paris: Éditions du Seuil, 2002

KAEPPLER, Adrienne. La danse selon une perspective anthropologique. In **Danse Nomade**, Bruxelles: Édition Nouvelles de Danse, volume 34-35, 1998.

KANNER, Leo. Autistc disturbances of affective contact. In **The nervous Child**, [S.l], vol. II, n° 3, 1943.

KEALIINOHOMOKU, Joann. Une anthropologue regarde le ballet classique comme une forme de danse ethnique. In **Danse Nomade**, Bruxelles: Édition Nouvelles de Danse, volume 34-35, 1998.

KICOYNE, Anne Kicoyne; PAXTON, Steve. **Un sens commun. ouvrage collective Contact- Improvisation**.Bruxelles: édition Nouvelles de danse, périodique semestriel printemps-été, 1999.

KIERKEGAARD, Soren. **L'existence.**, 4ème edition. [S.l]: PUF, 1982.

KIMURA, Bin. Entre onozukara et mizukara. In **Ecrits de psychopathologie phénoménologique**. Tradução de J. Bouderlique. Paris: P.U.F., 1992.

KIMURA, Bin. **L'Entre.** Grenoble: Editions Jérôme Millon. 2000. Présentation de Claire Vincent.

KINTZLER, Catherine. L'improvisation et les paradoxes du vides. In **Approche philosophique du geste dansé, De l'improvisation à la performance**. Ouvrage collectif

sous la direction d'Anne Boissière et Catherine Kintzler. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

KIRBY, Michael. **Le Corps en jeu.** Ouvrage collectif in Danse et non-danse. Paris: Éditions CNRS, 1993.

KLEIN , Jean-Pierre. **L'art-thérapie,** Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

KLEIN, Jean-Pierre. Nous sommes tous des sang-mêlé: Ouvrage collectif. In: **Le corps comme un lieu de métissages**, Paris: L'Harmattan, 2003.

KLIN, Ami. **Autismo e síndrome de Asperger: uma visão geral.** *Rev. Bras. Psiquiatr.* [online]. 2006, vol.28, suppl.1, pp. s3-s11. ISSN 1516-4446. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/S1516-44462006000500002. Acesso em 06 de março de 2014.

KLONOVSKY, Michael, Avant-propos, Un autiste raconte son combat pour rejoindre notre monde, in SELLIN, Briger. **La solitude du déserteur, un autiste raconte son combat pour rejoindre notre monde.** [S.l]: Verlag Kiepenheur & Witsch, 1995.

KOHL, Frantz-Samy. **La force d'être et le tourbillon schizophrénique**. Paris: Collection Phéno, 2005.

KORFF-SAUSSE, Simone. **D'OEdipe à Frankenstein, figures du handicap**. Paris : Desclée de Brouwer, 2001.

KRTOLICA, Igor. La "tentative" des Cévennes: Deligny et la question de l'institution. **Clinique et politique**, **[**S.l], n.72., [s.d]. Disponível em: http://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/?q=node/346. Acesso em 05 de maio de 2014.

KUYPERS, *Patricia. Autrepasser*. In **Regards d'anthropologues et d'artistes.** Danse Nomade. Bruxelles: Édition Nouvelles de Danse, volume 34-35, 1998.

KUYPERS, Patricia. in **Contact-Improvisation**, édition Nouvelles de danse, Bruxelles, périodique semestriel, printemps-été, 1999.

KUYPERS, Patricia; PAXTON, Steve; NELSON, Karen. **Ouvrage collective Contact-Improvisation.** Bruxelles: édition Nouvelles de danse, Bruxelles, périodique semestriel printemps-été, 1999.

KUHNI, Marianne. **La Gestaltung de Hans Prinzhorn.** Disponível em: http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=GEST_039_0156 Acesso em 05 de dezembro de 2014.

JOLLIEN, Alexandre. **Le métier d'homme**. Paris: Éditions Seuil, 2002.

LABAN, Rudolph. **La maîtrise du movement.** Trad. J. Challet-Hass et M. Bastien. Arles: Actes Sud, 1994.

LABAN, Rudolph. Le sens spatatiale de l'homme motorique. **Nouvelles de danse** (Espace dynamique de Rudolph Laban), [S.l], n° 51, 2003.

LEGENDRE, Pierre. **La passion d'être un autre: Étude pour la danse.** Paris: Éditions du Seuil, 1978.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. **Principes de la nature et la grace fondés em raison.** Paris: Ebook Kindle, 2014.

LEPRI, Carlo. **Viajantes Inesperados:** Notas sobre a inclusão das pessoas com deficiência. Campinas: Editora Saberes, 2012.

LEPRI, Carlo; MONTOBBIO Enrico. **Quem eu seria se pudesse ser**. Campinas: Editora Saberes, 2007.

LESAGE, Benoît. **La danse dans son processus thérapeutique:** fondements, outils et clinique en danse thérapie. Ramonville Saint-Agne: Éditions Érès, 2006.

LESAGE, Benoît. **Dialogue corporel et danse-thérapie. Eléments théorico-cliniques.** Université Paris-VI . Disponível em: http://www.chups.jussieu.fr/polysPSM/psychomot/danseth/danseth.pdf. Acesso em 09 de março de 2014.

LEVINAS, Emmanuel. Altérité et transcendance, Montpellier: Editions Fata Morgana, coll. « Essais », 1995.
LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes tropiques**. Paris: Librairie Plon, 1995, Ediçao brasileira, RJ:Editora, Penguin, 1992.

LIBERMAN, Flavia. **Delicadas coreografias :** Instantâneos de uma terapia ocupacional. São Paulo: Editora SUMMUS, 2008.

LOUBAT, Jean-René. **Promouvoir la relation de service en action sociale.** Éditions Dunod, 2007.

LOUPPE, Laurence. **Poétique de la danse contemporaine**. Bruxelles: Contredanse, 2004.
LOUPPE, Laurence. **Poétique de la danse contemporaine:** la suite. Bruxelles: Contredanse, 2007.

MACHADO Antônio. **Caminante no hay camino**. Disponível em : http://www.poemas-del-alma.com/antonio-machado-caminante-no-hay-camino.htm#ixzz3OphffDy8 Acesso em 10 de janeiro de 2015.

MAIELLO Suzanne. **Le corps inhabité de l'enfant autiste, Journal de la psychanalyse de l'enfant** 2/2011 (Vol. 1) , p. 109-139 Disponível em: www.cairn.info/revue-journal-de-la-psychanalyse-de-l-enfant-2011-2-page-109.htm . DOI : 10.3917/jpe.002.0109. Acesso em 09 de novembro de 2014.

MALDINEY, Henri. L'existant. In FEDIDA, Pierre; SCOTTE, Jacques; MILLION. **Psychiatrie et existence**. Grenoble: Collection Krisis, 2007a.

MALDINEY, Henri. **Penser l'homme et la psychose**. Grenoble: Edition Jérôme Millon. 2007b.

MALDINEY, Henri. **La rencontre et le lieu.** Conférence du 25 mai 2002 aux Rencontres du Centre Thomas More Couvent de la Tourette. In Henri Maldiney - Philosophie, art et existence sous la dir. de Younés Chris. Paris, Les Editions du Cerf, p. 163-180.

MALLARMÉ, Stéphane. **Crayonnée au Théâtre,** Médaillons et Portaits, Saint-Genouph: librairie Nizet,, 2000.

MALLARMÉ, Stéphane. **Divagations**, Fasquelle : Bibliothèque-Charpentier, 1897.

MALLARME, Stéphane. **Œuvres Complètes.** Tome 2. Paris: Editions Gallimard, La Pléïade, 2003.

MARQUES, A. Isabel. **Linguagem da dança**.[S.l]: Digitexto, 2010.

MARSAL, Lucie. *Dancité, corps et graphie*, in **Comme une danse,** Les Carnets du Paysage, Actes Sud et L'École Nationale Supérieure du Paysage, n° 13&14, 2007.

MARTIN, John. **The Modern Dance**. Tradução de Jacqueline Robinson. Arles: Actes Sud, 1991.

MATA, Joao da. **A liberdade do corpo:** Soma, capoeira angola e anarquismo. Rio de Janeiro: Editora Imaginario, 2001.

MATHIEN-DUVAL, Martine. **Atelier n°1: La danse déplacée**. Disponível em: <http://www.culture.gouv.fr/culture/politique-culturelle/danse-deplacee.pdf> Acesso em 04 de abril de 2014.

MATOS, Lúcia. **Dança e diferença. Cartografia de múltiplos corpos**. Salvador : EDUFBA, 2012.

MAURICE, Nadeu. **Histoire du Surréalisme.** Paris: Seuil, 1958.

MAUSS, Marcel. **Sociologie et Anthropologie**. Paris: Presses Universitaires de France, 1950.

MESCHONNIC, Henri. **Modernité, Modernité**. Paris: Éditions Gallimard, 1988.

MILLER, M. V. **Notes on Art and Symptoms. The International Gestalt Journal**, New York: Gestalt Press, v. III, n. 1, p. 86-98, Spring 1980.

MOLINIER, Pascale. **Le travail du care,** Paris : La dispute, 2013.

MONNIER, Mathilde; URREÁ, Valérie. **Bruit blanc:** autour de Marie-France. Centre chorégraphique national de Montpellier Languedoc Roussillon: La Sept Arte y Les Films Pénélope, 1998. Vidéo numérisée, couleur , 52 min.

MONTAIGNE Michel - **Essais, éd. posthume**, Paris, Abel Langelier, 1595 (realizado por Pierre de Brach e Marie de Gournay).

MONTOBBIO Enrico; LEPPRI, Carlo. **Quem eu seria se pudesse ser**.[S.l]: Editora Saberes. 2007.

MORANDI, Carla; STRAZZACAPPA, Márcia. **Entre a arte e a docência. A formação do artista da dança.** 3 ed. [S.l]: Editora Papirus, 2010.

MORINAKA, Takaaki. **"L'entre"comme champ poétique:** Bin Kimura, André Breton et Jacques Derrida. Disponível em: https://dspace.wul.waseda.ac.jp/dspace/bitstream/2065/29861/1/JinbunRonshu_47_Morinaka2.pdf. Acesso em 05 de maio de 2014.

NELSON, Karen. La revolution par le toucher. In **Contact-Improvisation.** Nouvelles de danse n° 39/39. Bruxelles: Contredanse, 1999.

NELSON, Lisa. **À travers vos yeux.** In **Vu du corps:** Nouvelles de danse. Bruxelles: Contredanse, , n° 48-49, 2001.

NEVES, Neide. **Klauss Vianna, estudos para uma dramaturgia corporal**. [S.l.]: Editora Cortez, 2008.

NIETZCHE, Friedrich. **Ainsi parlait Zarathoustra**. Paris : Librairie Générale Française, 1983.

NIETZCHE, Friedrich. **Crépuscules des idoles.** Paris: Editions Gallimard, collection essais/folio, 2014, maxime n°35.

NZINZI, Pierre. **L'erreur: pédagogue de l'humanité.** Disponível em: https://www.bu.edu/wcp/Papers/Scie/ScieNzin.htm - Acesso em 06 de fevereiro de 2015.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio.** Campinas: Unicamp, 2007.
OTERO Mariana, BRÉMOND, Marie. **À ciel ouvert, entretiens : Le Courtil, l'invention au quotidien**. Buddy Movies, Paris, 2013.

OURY, Jean. **Essai sur la création artistique:** L'imaginaire comme facteur d'intégration biopsychologique. Paris: Éditions Hermann, 2008.

OURY, Jean. **Création et schizophrénie.** Paris: Editions Galilée, 1989.

OURY Jean, Prefacio do livre de Danièle Roulot, **Paysages de l'impossible, clinique des psychoses, au champ social édition,** Nîmes, 2006.

PARIS, Robert. **Pourquoi la physique quantique nous pose autant de problèmes philosophiques?** Disponível em: http://www.matierevolution.org/spip.php?article2233 Acesso em 06 de outubro de 2014.

PAXTON, Steve. **"Fall after Newton"** (video). Tradução de Aïda BOGOSSIAN nouvelles de danse 17, octobre 1993.

PAXTON, Steve .**The Small Dance**, Contact Quaterly, v. III, nº 2, Long Winter, 1978.

PAXTON, Steve. **Being Lost,** Contact Quartery, Printemps, 1987, traduzido por Nouvelles de Danse n° 22, Hiver 1995.

PEREC, Geoges . **Espèces d'espaces**. [S.l]: Galilée, 1974.

POISSON-COGEZ, Nathalie. **Lignes d'erre - Les cartes de Fernand Deligny.** Disponível em: http://culture.univ-lille1.fr/fileadmin/lna/lna60/lna60p34.pdf Acesso em 06 de fevereiro de 2014.

PONTY-MERLEAU, Maurice. Causeries. 1948. Disponível em: http://vventresque.free.fr/IMG/pdf/Merleau-Ponty_Causeries.pdf Acesso em 23 de julho de 2014.

PONTY-MERLEAU**. Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994, 1999.

PONTY-MERLEAU, Maurice. **La Phénoménologie de la perception.** Paris: Éditions Galimard, 1945, 1996.

PONTY-MERLEAU, Maurice. **Le visível et l'invisible.** Paris: Gallimard, 1964.

PONTY-MERLEAU, Maurice. **O olho e o espírito**. [S.l]: Editora Cosac Naify, 1964, 1984.

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

PRESTON-DUNLOP, Valerie. **Rudolf Laban**. Bruxelles: Contredanse, Nouvelles de danse, Périodique automne, 1995.

RABANT, Claude. Ce qui menace le corps. In **Incorporer**: Nouvelles de Danse. n° 46-47, Bruxelles: Contredanse, 2001.

RAMOS, Enamar. **Angel Vianna:** A pedagoga do corpo. São Paulo: Editora Summus, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **Le maître ignorant**. Paris: Collection Fait et cause - édition Faillard, 1987.

RANCIÈRE, Jacques. **Le Partage du sensible**, La Fabrique, 2000.

RANGEL, Lenira. **Dicionario Laban.** Annablume Editora Comunicaçao, 2003, 2005.

RÉMY, Bernard. Visions de danse In **Nouvelles de danse**, n°26, Hiver 1996.

REY, Béatrice**.** THÈSE DE DOCTORAT, **Modelage et psychose : de la matière brute à sa mise en forme. Sensorialité, travail de l'archaïque et symbolisation. de Psychopathologie et Psychologie clinique.** Université Lumière Lyon 2 École doctorale : Éducation, Psychologie, Information, Communication Institut de Psychologie, 2010.

ROBINSON, Jacqueline. **Une certaine idée de la danse, réflexions au fil des jours**. Paris: édition Chiron, 1997.

ROUCLOUX, Joël. **Les mutations de la « marge »** : « art populaire » , « art naïf » et « art brut». Belgique: Ouvrage collectif, Art & Handicap, Presses Universitaires de Namur, 2008.

ROUILLAN, Jean-Marc. **Chroniques carcérales**. Marseille: Agone, 2008.
SANDERS, Mira . **Silente China**. Disponível em: http://collection.fraclorraine.org/parcour/showtext/15?lang=fr&wid=642 Acesso em 10 de junho de 2014.

SALDANHA, S. (org.). **Angel Vianna: sistema, método ou técnica***?* Rio de Janeiro, Funarte, 2009.

SALLE, Grégory. **Dérives buissonnières au pays du dedans.** Paris: la Rili 9 – La revue Internationale des livres & des idées, 2008.

SARTRE, Jean-Paul . **Être et Néant.** [S.l.]: Éditions Gallimard, 1943.

SCHARMAZOW, August. **Grumdbegriffe der Kunstwissenschaft,** Berlin: Leipzig, Berlin, B. G. Teubner. 1905.

SCHOVANEC, Josef **Je suis à l'Est**. [S.l]: édition Plon, 2012.

SCHOTTE, Jacques. La sphère du sentir. **Nouvelles de danse n° 17,** Contredanse, Bruxelles, 1993

SCHOTT-BILLMANN, France. **Le besoin de danser**. Paris: Éditions Odile Jacob, 2000.

SELLIN, Birger. **La solitude du déserteur, un autiste raconte son combat pour rejoindre notre monde.** [S.l]: Verlag Kiepenheur & Witsch, 1995.

SELLIN, Birger. **Une âme prisionnière, grâce à la communication assistée, un jeune autiste nous révèle son univers.**Trad. Peter Schmidt. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A., 1994.

SELLIN, Birger. **Wie ein wuchernder erdklumpen auf der seele: Como um punhado de terra que cresce na alma**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uqmbi-43Klo. Acesso em: 05 de maio de 2014.

SHUSTERMAN, Richard. **L'art à l'état vif, la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire**. Traduit de l'américain par Christine Noille, Le sens commun. Paris: Les éditions de Minuit, 1992.

SIBONY, Daniel. **Le corps et sa danse**. Paris: Seuil, 1995.

SIMON, Hermann: **La psychothérapie à l'asile, in L'hygiène mentale,** numéro de Janvier 1933.

SIMSON, Kirstie, **Comment le Contact Improvisation a influencé mon travail**, Nouvelles de danse, n° 38, 39. Bruxelles: Contredanse, 1999.

STIKER, Henri-Jacques. **Quand les peintres mettent l'infirmité en scène**. Ouvrage collectif, Art & Handicap. Belgique: Presses Universitaires de Namur, 2008.

STIKER, Henri-Jacques. **Quelle place pour les handicapés***?* Esprit Revue internationale n° 259, Décembre, 1999.

STRAUS, Erwin. **Du sens de sens**. [S.l]: Million, 2000.
STRAUSS, Erwin. Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception. Traduction Michèle GENNARD. In **Figures de la Subjectivité**, Éditions du CNRS, Paris, 1992.

STRAZZACAPPA, Hernández Marcia, MORANDI Carla. **A formação do artista da dança.** 3° ediçao. Papirus Editora. 2010.

STRAZZACAPPA, Hernández Marcia. Técnicas corporais: A procura do outro que somos nós mesmos ou à la recherche de nous-mêmes ailleurs. **Revista do LUME**, n°01, 1998.

TAMMET, Daniel. **Je suis né un jour bleu, Born on a bleu day**. Traduzido por Nils C. Ahl. Inglaterra: Éditions des Arènes, 2007.

TOLEDO, Sandra Alvarez. **Cartes et Lignes d'erre.** Paris: L'Arachnéen, 2013.

TONEZZI, José. **A cena contaminada**. [S.l]: Editora Perspectiva. 2011.

TORRES, Bolívar. **Serendipidade: encontros com o acaso.** Disponível em : http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2014/03/15/serendipidade-encontros-com-acaso-527647.asp Acesso em: 5 de fevereiro de 2015.

TREMBLAY, Myriam. TESE DE DOUTORADO. **Définition Partielle des concepts de kinésphère et de dynamosphère comme outils d'interprétation en danse contemporaine**. Disponível em: <http://www.archipel.uqam.ca/1346/1/M10134.pdf> Acesso 14 de novembro de 2013.

TRONTO, Joan. **Un monde vulnérable, pour une politique du care. Avant-propos de Liane Mozère, traduit de l'anglais (Etats Unis).** Paris: La Découverte, 2009.

TSEO- Lao, Tao-tê-King, **La Voie et sa Vertu.** Texto chinês apresentado e traduzido por François Houang e Pierre Leyris. Paris: Éditions du Seuil, 1979.

VANDEN BEMDEN, Yvette. **L'art des personnes handicapées mentales**. Ouvrage collectif, Art & Handicap. Belgique : Presses Universitaires de Namur, 2008.

VAYSSE, Jocelye. **Danse et pensée – une autre scène pour la danse**. Germs: Ouvrage collectif, édité sous la direction de Ciro Bruni, 1993.

VAYSSE, Jocelyne. **La Danse-Thérapie, Histoire, techniques, théories.** Paris: Édition l'Harmattan, 2006.

VIANNA, Klauss. **A Dança.** São Paulo: Summus, 2005.

VIANA Marcio Tulio. **O segudo processo**. *Mimeo*. 2015.

VILLA, Thierry. **La chorégraphie au XX ème siècle**. Paris : éditions du chêne, 1998.

YOUNES Chris. **Henri Maldiney, Philosophie, art et existence.** Paris : Cerf, Collection La nuit surveillée, 2007.

WALTERS Sarah. **Entrevista dada a Thomas Stélandre, Jornal Libération**, 8 Avril 2015.

WIEVIORKA, Michel. **O racismo, uma introdução**. Paris: Éditions Perspectiva, 2007.

WINNICOTT, Donald. **Jeu et réalité, l'espace potentiel.** [S.l.]: Gallimard, 2004.

APÊNDICE
ENTREVISTAS, QUESTIONÁRIOS

Fernandes Viana, Anamaria. Dança e autismo : espaços de encontro - 2015

Elisabeth Choplin – éducatrice spécialisée – I.M.E. Le Triskell (2015)

1) Est ce que ces ateliers vous ont apporté quelque chose ?

Ces ateliers m'ont forcément apporté quelque chose à partir du moment où il s'agit d'une rencontre de corps à corps, où jeunes et professionnels se donnent l'un à l'autre et sans aucune attente. On n'impose rien, on propose tout et on reçoit à chaque fois chaque nouvelle proposition des jeunes comme un cadeau. C'est un partage, on se découvre aussi tout en découvrant l'autre. Il ne m'est pas toujours facile d'accéder à toutes les propositions. Il s'agit donc pour moi aussi de laisser-faire, de ne rien contrôler et se dire "on verra."...Et on voit de si belles choses. Ces ateliers sont d'une richesse dans le partage, dans le respect et dans la rencontre avec l'autre. Alors, continuons!!!

2) D'après votre ressenti, est-ce que ces expériences ont apporté quelque chose aux enfants ?

Je suis convaincue que ces séances ont apporté quelque chose aux enfants à partir du moment où ils en redemandent, où ils acceptent nos propositions. D'une séance à l'autre, c'est à chaque fois différent et c'est en cela que c'est extraordinaire car à chaque fois ils donnent ce qu'ils ont à donner et ils prennent ce qu'ils ont à prendre. C'est cela l'humain: ce n'est pas toujours pareil, les attentes et les désirs varient. En cela ,les ateliers leur apportent forcément quelque chose. Et si nous n'en étions pas convaincus, on aurait arrêté!

3) En quoi ces ateliers auraient pu être mieux selon vous ?

Le regret que j'ai est surtout au niveau de la salle. Une salle où nous pourrions jouer avec les lumières artificielles et les lumières naturelles aurait été chouette. Parfois, on se dit qu'une salle plus grande serait chouette et d'autres fois, on est ravi qu'elle soit petite. Quant au déroulement, je n'ai rien à rajouter car le respect des jeunes est de faire force de propositions et savoir saisir ce qu'ils veulent nous donner sans jamais aller au-delà de ce qu'ils peuvent. La présence régulière des stagiaires est super également.

Yannick Thiersault, éducateur spécialisé – I.M.E. Le Triskell (2015)

1) Est ce que ces ateliers vous ont apporté quelque chose ?

Évidemment.
Et c'est peu de chose que de le dire.
Cela m'a apporté énormément de « connaissances » sur l'humain en son corps intérieur et extérieur. Sur moi-même et sur les autres.
Cela m'a apporté sur le plan personnel et professionnel.
Cela m'a apporté une multitude de belles rencontres, d'instants magique, de vraies sensations, d'intenses frissons, d'immenses émotions, de lâchers-prise et d'étoiles dans les yeux et dans le cœur.
Cela m'a apporté du bien-être et de la plénitude.
Cela m'a apporté du réconfort et un moment de répit.
Cela m'a apporté un espace de partage unique, doux, chaleureux, enveloppant et envoûtant.
Cela m'a apporté un autre regard sur moi-même, les enfants, leur famille et ma profession.
Cela m'a apporté de la hauteur et de la légèreté.
Cela m'a apporté une grande ouverture.

2) D'après votre ressenti, est-ce que ces expériences ont apporté quelque chose aux enfants ?

Oui.
Pour eux, j'ai ressenti du bien-être, du bonheur et du lâcher-prise.
J'ai vu beaucoup de belles choses artistique et émotionnelles exprimées par leur être tout entier.
J'ai vu et ressenti le surpassement de soi et l'apaisement.
Cela leur a apporté de la confiance en eux et tout ce que j'ai pu citer pour moi-même.
Cela leur a apporté sourires, plaisirs, frissons, explosion, relaxation et échanges profonds.
Cela les a porté.
Cela leur a apporté de rencontrer

3) En quoi ces ateliers auraient pu être mieux selon vous ?

Des ateliers où l'on se lie et se délie avec délice.
Je ne vois pas ce que l'on aurait pu faire de mieux !
Si ce n'est d'avoir plus de moyens pour les étendre et les répandre.

Veronique Ballu, éducatrice à l'I.M.E. Le Triskell (2015)

1)Est-ce que cette expérience vous a apporté quelque chose ? Si oui, sur quel plan ?

- un temps de partage avec les enfants ou les jeunes sans rapport éducateur éduqué ; dans un autre espace temps que celui proposé à l'ime.
-une disposition , une"connexion" à l'autre plus importante que dans les autres activités parce que pas ou peu de supports, d'éléments médiateurs entre nous.
-une écoute attentive à ce qui se passe chez l'autre pour agir en adéquation avec ce qu'il nous montre.
- à être modeste dans nos attentes et accepter que l'autre, le jeune, n'aille pas où on aurait aimer l'emmener. Accepter cela ,c'est le reconnaître comme sujet à part entière, accepter qu'il ait une part active dans l'échange, le contact, qu'on l'entende dans sa demande d'arrêter le corps à corps, par exemple.
-un partage de joie, de moments à construire ensemble sans que cela soit programmé, même s'il y a une trame de la séance.
-m'investir dans un moment où tout est possible, avec un espace de liberté, de création important.
-être plus à l'écoute de moi, de ma disponibilité, de mon corps et de mes limites concernant tout cela.
-découvrir des enfants que je ne connais pas ou peu, découvrir leur façon d'être au monde, et à l'autre.
-me laisser aller à oser des contacts ," des figures ", à innover et rester naturelle dans ce que je peux proposer de façon intuitive sans passer par du cérébral.
-oser sortir ma voix dans les chants imaginaires.
-réactualiser la problématique des jeunes à certains moments dans le contact à l'autre, sa proximité; Lucille qui griffe par exemple à certains moments

2) D'après votre ressentit, est-ce que ces expériences ont apporté quelque chose aux enfants ?

-de la disponibilité, une attention toute particulière pour eux de la part des adultes présents
-de la joie, de la bonne humeur
-du relâchement corporel, des tensions corporelles moins importantes, un apaisement
- dépassement de leurs peurs ou appréhensions dans des portés ou lorsqu'ils roulent sur un

ensemble d'adultes au sol;
- adaptation à de nouvelles personnes qui venaient de l'extérieur
- engagement ou refus du jeune au niveau de son corps pour répondre ou pas à ce qui est proposé, donc un positionnement de sa part
- repère, un espace de bien être , où on nous fait du bien (massages , enveloppements…) que les jeunes peuvent réclamer à leur façon
-vivre la rencontre individuelle dans un groupe. Être relié à ce qui se passe autour de nous sans être directement engagé ou interpellé ; une ouverture donc sur la dimension collective
-tentative de maîtrise de gestes ou de pulsions qui dérangent l'autre
-la découverte de l'autre sur lequel on peut prendre appui, se ressourcer

3) En quoi ces ateliers auraient pu être mieux selon vous ?

-si l'on avait pu avoir un moment pour nous avant l'atelier, un sas de mise en situation en douceur pour nous centrer sur l'activité, la disponibilité qu'elle demande; or, on enchaînait l'activité danse après une autre...
-un temps (cela rejoint ce qu'il y a au dessus) pour nous déverrouiller, échauffer notre corps et en prendre conscience à ce moment là avant d'accueillir les jeunes.
-des bilans plus réguliers et plus approfondis en fonction de chaque jeune, pour croiser les points à accentuer, à varier. Échanger sur la façon de rentrer en contact avec tel jeune, pas toujours accessible pour des adultes qui le connaissent moins.
-avoir un code commun sur les réactions de certains cris sur quelques jeunes, ce que cela provoque et comment aider ceux qui en sont les auteurs à se canaliser davantage, pour que chacun s'y retrouve.
-peut être qu'il y ait plus de liens entre les deux groupes

En ce qui concerne les séances de danse à l'extérieur, je n'y ai participé que deux fois; il faut le temps que les choses s'installent chez les jeunes, qu'ils se fassent des repères au niveau de l'espace, des personnes qui accompagnent et du contenu des séances.Il doit y avoir un minimum de stabilité pour qu'ils n'aient pas besoin de fournir un effort d'adaptation, qu'ils ne soient pas trop déstabilisés pour "investir" ce qui leur est proposé, en toute sérénité. C'est important, à mon avis, que les séances soient assez rapprochées ds le temps pour garder en mémoire ces points de repères.

Sébastien Harmoniaux, éducateur à l'I.M.E. Le Triskell (2015)

1) Est-ce que ces ateliers vous ont apporté quelque chose ?

Une année et demi de participation à l'atelier danse principalement au triskell et déjà cela apporte beaucoup. A titre professionnel, cela permet de proposer des choses différentes aux jeunes que l'on accompagnent au quotidien, de les voir différemment, de créer un lien avec certains, d'enrichir
le lien avec d'autres...

A titre personnel, c'est un espace difficile à comprendre lors des premières séances, ou il faut faire tomber nos préjugés, nos connaissances ou méconnaissances de la danse. Il faut également être a l'écoute de nous même alors que l'on focalise sur les enfants tous le reste de la semaine. Les premières séances sont assez déroutantes, mais au fur et à mesure ça devient très agréable et surprenant permettant des découvertes dans le lâché prise, l'acceptation de certains contacts ou propositions des intervenants danse mais aussi des jeunes.

2) D'après votre ressentit, est-ce que ces expériences ont apporté quelque chose aux enfants ?

Oui c'est évident, les jeunes viennent avec plaisirs à l'atelier danse. Ils expérimentent, testent, se dépassent, dans un lieu autorisé et sécurisé. Chaque jeune y trouve son compte à sa façon, dans le contact de la relation à l'autre, dans la manipulation de l'autre, la découverte de nouvelles expériences/sensation... Je pense également que la relation éducative sur le reste de la semaine est aussi améliorée, ils nous découvrent différemment avec nos propres limites mais également des propositions que le reste des temps de groupe ne permets pas (portée, câlins, ...)

3) En quoi ces ateliers auraient pu être mieux selon vous ?

Une salle peut être plus adaptée, sans être trop proche des bureaux administratifs pour limiter le bruit produits par l'atelier qui peux gêner certains entretiens ou réunions.
Vu que cela marche vraiment bien, pourquoi pas augmenter le nombre de créneaux pour faire participer d'autres jeunes.

Clemence Le Bras Danseuse Stagiaire 2015

1) Est-ce que cette expérience vous a apporté quelque chose ? Si oui, sur quel plan ?

Ces ateliers m'ont appris tant de choses... ils ont chamboulé toute ma conception de la rencontre et en ont révélé la simplicité, par l'écoute des micros gestes, micros attentions, micros intentions de chacun, par le respect de l'enveloppe physique et psychologique et aléatoires de chacun. Autant de paramètres dont je n'avais pas mesuré la richesse et que j'essaye d'intégrer dans ma vie de tous les jours.

Ces expériences ont fait écho à une quête personnelle sur des questions « existentielles »... j'y ai trouvé un réconfort inouï en prenant conscience que s'aimer soi-même permet d'aimer les autres.

J'ai aimé partager un espace d'expression libre où générations, statuts professionnels et troubles personnels confondus se mélangent, s'influencent, s'entre-aident. J'aime garder cette image de 'bulles' qui s'apprivoisent et fusionnent, s'éloignent et se rapprochent... Je n'ai encore jamais trouvé autant d'unité dans la différence !

Quelle chance d'avoir pu profiter d'une danse débarrassée de toute prétention technique ou de tout égocentrisme, d'une danse qui lie, d'une danse qui s'implante dans l'instant, d'une danse résolument simple et naturelle.

J'ai redécouvert la danse en étant plus proche que jamais des autres et de soi !

Saerom SUL (Lomi), Danseuse Stagiaire 2015

1) Est-ce que cette expérience vous a apporté quelque chose ? Si oui, sur quel plan ?

les expériences que j'ai eu auprès d'Anamaria m'ont apporté beaucoup de choses. J'ai pu comprendre comment communiquer avec les autres mais avant tout comment communiquer avec moi même. Beaucoup de gens ne savent pas écouter la parole intérieur de soi. Parce qu'on est tout le temps pressé, on est tout le temps occupé à faire autre choses plus' importantes. Si on ne peut pas écouter soi même, on ne peut jamais écouter les autres.

Se concentrer sur soi-même est un entraînement des plus importants pour mieux et vivre avec autrui.

Avant de rencontrer Anamaria et découvrir son travail, j'étais une personne, je crois, respectueuse et attentive. Après cette expérience, j'ai assumé de ne pas être toujours respectueuse pour ces enfants. Respecter une personne est, à mon avis, une action interactive. Ça ne fonctionne pas en une seule direction. Et pour cela, il faut que je me prépare, afin de rencontrer et accepter la personne avec laquelle je suis ici, maintenant.

J'ai découvert que le moment où les deux personnes se rencontrent crée une bulle autour ces deux personnes. Et si les autres veulent rentrer dedans, d'abord il faut avoir un accord de ces deux personnes sinon, cette bulle se brise. C'est-à-dire que le travail de groupe est de créer une grosse bulle pour que tout le monde puisse rentrer dedans et jouer dedans. Quand cette bulle s'élargit, notre monde peut également se grandir.

2) En quoi ces différentes expériences auraient pu être mieux selon vous ?

je suis une personne du Théâtre et je donne des ateliers de théâtre aux enfants. En faisant mes expériences à moi, je découvert à nouveau que les enfants sont très passionnés pour guider les autres ou pour être la tête du groupe. Je ne sais pas encore comment répondre à cette aspiration pendant le cours, et je ne suis pas sûre que ce soit vraiment nécessaire. Pendant les ateliers d'Anamaria, il existe des propositions de donner par exemple le regard de tout le monde à une personne ou encore d'appeler tous ensemble le nom d'une personne etc.. Mais j'aimerais savoir jusqu'à où on peut aller là ?

Romain Pattier Stagiaire 2012

1) S'il fallait donner trois mots pour résumer cette démarche, quels serait-ils ?

PLAISIR, INSTANT, RICHE

2) Si vous deviez faire ce type d'atelier, quels seraient vos objectifs et pour les atteindre quelles seraient les bases qui vous paraissent les plus importantes ?

Ce qui me paraît le plus important est le lâcher prise, l'absence d'attentes, d'exigences, l'autre, l'harmonie, la symbiose, l'écoute, l'imagination. Que le corps se fasse le cerveau de l'instant présent.

3) Quel type de formation est-il souhaitable d'avoir pour faire ce genre d'atelier?

Bien entendu, la formation de la Compagnie DANA. Mais surtout et avant tout « l'envie de vouloir faire avec », le tout saucé par des stages/rencontres avec d'autres professionnels/personnes et participer à leur pratique, afin d'expérimenter par nous-même, pour trouver sa propre approche/technique/énergie dont on use pour ces ateliers. C'est une construction de tout instant dans lequel l'Être peut se révéler.

4) Comment pensez-vous la question de la transmission à travers le travail que nous avons fait ensemble ?

Essentielle et évidente bien qu'elle n'y paraît pas, car elle n'est pas conventionnelle comme transmission. C'est en dehors du discours théorique, car il faut le ressentir/le vivre pour en esquisser une description. Le langage ne suffit pas, puisque c'est dans la pratique que l'on sent les choses.
L'enjeu est de donner les consignes sans nécessairement se laisser/se faire maître absolu de l'atelier. Pour garder cette part naturelle d'imprévisible, où tout peut arriver, et dépasser même notre entendement.

5) Pouvez vous définir en une ou deux phrases la notion d'art-thérapie et dire en quoi la démarche choisie pour l'atelier s'en distingue et/ou s'en approche?

L'art-thérapie, en mon sens, c'est le bien-être que l'on trouve dans un ou des arts, et qui nous permet de nous épanouir, d'être bien.
Le terme art-thérapie est pour moi personnel comme concept, et je pense qu'il faudrait en mettre la définition propre qui fait consensus , afin de comparé la généralité avec l'atelier en particulier. De plus, il y a deux courants à ça : selon si l'on se place par rapport à l'artiste, ou aux professionnels de la santé.
Du coup, je pense que pour moi il me faudrait une définition de ce terme pour dire concrètement si l'atelier s'en distingue ou non. Mais l'idée est aussi que, comme je le dis plus haut, les ateliers se vivent et ne peuvent que très difficilement être définissable.

Sarah Desaire, danseuse cie Dana

1) S'il fallait donner trois mots pour résumer cette démarche, quels seraient-ils ?

rencontre

communication

corps

2) Si vous deviez faire ce type d'atelier, quels seraient vos objectifs et pour les atteindre quelles seraient les bases qui vous paraissent les plus importantes ?

Objectifs :

Stimuler : par une implication physique totale, confiance et conviction, donner envie de danser en apportant de la matière.

Valoriser le potientiel de chacun en visant le développement de ses capacités.

Encourager et favoriser la progression, l'évolution de chaque personne au sein de l'atelier et dans la durée: permettre à chacun d' aller plus loin, et de se surprendre.

Bases :

Etre curieux et désireux d'apprendre à communiquer avec l'autre : par les mots, la voix les gestes, le regard, le corps.

Installer au plus vite un climat de confiance entre les participants à l'atelier (jeunes, adultes, soignants, éducateurs, personnes accompagnatrices, intervenant(s) danse...).

Permettre à chaque personne de goûter au plaisir de danser : s'exprimer avec le corps et la voix, affirmer sa présence dans l'espace, se laisser emmener, emmener à son tour, proposer, s'ouvrir à
l'imprégnation et au mimétisme...

Etre réactif pour saisir ce qui se joue en l'instant. Rebondir sur les propositions (conscientes

ou non: réaction, geste, son, déplacement...) des uns et des autres pour les intégrer au mouvement dansé. Transformer geste quotidien en mouvement dansé.

Laisser le choix : chacun participe à l'atelier avec la liberté de dire à tout moment "non, oui, stop, plus tard...". Etre à l'écoute de l'autre pour sentir jusqu'où je peux me permettre de le solliciter, et à quel moment je prends de la distance pour ne pas être trop insistante. Inviter sans imposer, savoir détecter un refus ou au contraire une envie à encourager.

3) Quel type de formation est-il souhaitable d'avoir pour faire ce genre d'atelier ?

Stages voix et corps proposés par Chantal Sergent ou le Roy Art Theater pour une utilisation de la voix et du son (onomatopées, timbres vocaux, hauteurs de sons...) associée à la pratique corporelle.
Pratique et goût pour l'improvisation dansée.
Danse contact : portés, contact physique.
Travail autour du toucher : massages.
Toute expérience en tant que danseur est bienvenue : le parcours de chaque intervenant construit sa particularité et sa richesse.

4) Comment pensez-vous la question de la transmission à travers le travail que nous avons fait ensemble ?

Transmettre, c'est faire confiance à l'autre, pour lui confier quelque chose de précieux.
Questionner les capacités et valoriser les potentiels de chaque personne au sein du groupe.
Partager un savoir, une expérience, une passion.
Accepter de se remettre en question et être disponible à l'adaptation.
Observer, écouter, échanger.
Donner des outils variés, toujours être actif, à la recherche de moyens pour transmettre.

5) Pouvez-vous définir en une ou deux phrases la notion d'art thérapie et dire en quoi la démarche choisie pour l'atelier s'en distingue et/ou s'en approche?

L'art thérapie est une démarche de soin à travers l'art. La danse-thérapie est un processus

thérapeutique: l'objectif est de soigner des symptômes grâce à la danse.

La démarche choisie pour l'atelier est de travailler avec et à partir des symptômes, qui deviennent matière à la création. L' objectif n'est pas de soigner ni de dissimuler les symptômes, mais bien de les intégrer à la danse. Des gestes pouvant être qualifiés d'obsessionnels sont considérés comme faisant partie de la personnalité de la personne, ce qui constitue son individualité et sa particularité en tant que danseur.

Nous avons pu constater les répercussions que pouvaient avoir les ateliers de danse sur les participants, d'une séance à l'autre, et dans la vie quotidienne d'après les témoignages recueillis (soignants, éducateurs, parents, tuteurs, proches). D'un mieux-être à la disparition totale de certains symptômes. Ce dernier effet produit étant une conséquence heureuse et non un objectif. Notre démarche est non à but thérapeutique mais peut en produire certains effets.

Bilan 2012 par Cécile Barbedete

Lorsque j'ai rencontré Anamaria, je sortais de 5 années de psychologie Lacanienne, le cerveau bien en place pour analyser toute chose. J'étudiais la danse contemporaine au conservatoire et recherchais une première expérience qui me confirmerait l'envie de me diriger vers l'art-thérapie, me paraissant une évidence au vu de mon parcours. C'est tout autre chose que j'ai trouvé, de la vie, du partage, du corps, de la spontanéité, de la disponibilité, de l'amour sous l'aspect le plus pur. C'est un espace libre pour tous, mais surtout libre pour chaque individu, où chaque individualité est une force que l'on accueille et soutient. Voilà pour moi ces derniers mois, j'ai appris que pour aimer et créer avec les autres, il faut d'abord s'aimer soi pour pouvoir donner, j'ai donc appris à me connaître, à voir mes failles car dans ces ateliers on ne peut pas tricher, on ne peut être que vrai ou on est pas dans la relation à l'autre. Cette véracité qui m'a tant ému quand je l'ai rencontré est devenue au fil des mois une difficulté. Dans le travail d''Anamaria on ne triche pas, on donne ce qu'on peut avec ce qu'on est au moment présent. Personne n'est contraint à quoique ce soit, c'est extrêmement important, que ce soit les personnes participant aux ateliers comme les encadrants, et je me rends compte à quel point je ne me suis pas assez respecté, me croyant présente alors que mon regard était ailleurs, en ma position d'assistante je ne me suis pas permis de ne pas aller dans certains endroits inconfortables, et pour ça je me suis éloignée quelques temps de la vraie relation, en tout cas celle que l'on choisit ici d'établir pour danser. Être ensemble, être présent avec l'autre, dans un espace des possibles où les lieux d'inconfort sont à éviter mais pas à fuir, au risque de se réfugier dans le mental, dans l'intellectualisation, ennemi de la spontanéité. Si je devais définir le travail d'Anamaria avec le minimum de mots, ceux-ci seraient disponibilité et spontanéité. Savoir se saisir de ce qui nous entoure et nous anime, attraper toute proposition et rebondir, réapproprier, agrandir, intégrer, répéter, déplacer.

Ne pas être dans le cerveau mais du côté du corps, le sien, celui de l'autre, celui du groupe. Il est difficile en réalité de ne pas basculer dans le mental, il m'a fallu du temps pour me défaire de mes réflexes universitaires et il m'en faut encore beaucoup pour me délester de mon propre désir, désir de réussir à faire, voire à faire faire. Ce sentiment tellement individualiste dans lequel la rencontre est par essence un non-sens. Un versant nettement politique qui ne se réclame en tant que tel, vit dans cette volonté de partage entre individus, d'où la priorité qu'Anamaria donne au public stigmatisé. Ce public « pour lequel » toute activité est de fait thérapeutique, « pour lequel » on fait, on met des choses en place « pour

eux ». N'y aurait-il pas confusion dans les mots ? Ne serait-ce pas « avec » qu'il faudrait dire ? Je ne parle évidemment pas du politiquement correct mais du problème de fond qui sous-tend dans ces pratiques. J'ai eu l'occasion d'assister à des spectacles mettant en scène une personne handicapée reproduisant tant bien que mal une chorégraphie ou des gestes d'une personne valide, sous le regard ébloui d'un public trouvant merveilleux ce pas vers la normalité. C'est dans un rapport d'infériorité-supériorité que l'on positionne alors le monde du handicap dans une comparaison à la norme. L'individu au sens métaphysique « d'être » ne prime plus. La compagnie Dana a fait son parti de ne croire qu'en celui-ci, et de travailler avec la personne là où celle-ci se situe, accueillir et composer ensemble à partir de cette rencontre singulière.

Questionnaire Cécile Barbedette 2015

1) S'il fallait donner trois mots pour résumer cette démarche, quels serait-ils ?

Ecoute-Rencontre-Création

De la rencontre entre deux corps empreints de vérité, naît une forme de création artistique. La disponibilité en est la clé de voûte.

Accueillir, recevoir, respecter ce qui vient sans jugement ni désir personnel. C'est un état de conscience et d'écoute sensible. On ouvre les yeux et les oreilles à la présence de l'autre, à ce qu'elle offre dans le champs des possibles. Etre présent corps et esprit dans une temporalité de l'instant, libre de tout passé et sans projection vers un futur.

On tient les dossiers médicaux à distance en cela qu'ils figent quelque chose de la personne, là où on fait fît du passé pour accueillir un présent détaché de toutes attentes.

La disponibilité est entravée par le désir propre de réussite. On ne réussit pas une rencontre, on la partage.

Déplacer la forme des propositions jusqu'à trouver un espace des possibles. Un espace confortable pour chacun ouvrant la possibilité d'un dialogue entre les corps. Chaque individu créé une gestuelle. C'est de la rencontre de ces gestuelles que naissent nombres de propositions et où la relation s'instaure. Du mouvement le plus infime au plus externe, l'énergie est danse.

Un bras se lève, on s'en saisit comme d'une matière, et on y réagit spontanément. Se saisir, rebondir, renvoyer en se le réappropriant.

« Faire du symptôme de l'art » Marie (dont je ne me souviens plus le nom ...), psychologue au Placis Vert à Thorigné Fouillard. Le symptôme, terme médical utilisé par les professionnels de la santé, désigne cette singularité dans la gestuelle qui pour nous est une porte d'entrée dans la communication.

De la rencontre émergent de nouvelles formes. Dérivées des premières, elles peuvent rester semblables mais ont acquis une nouvelle valeur, artistique. C'est ce déplacement, le point de mire de cette démarche.

2) Si vous deviez faire ce type d'atelier, quels seraient vos objectifs et pour les atteindre quelles seraient les bases qui vous paraissent les plus importantes ?

Donner accès à l'art à toutes personnes, éloignées ou non des lieux artistiques et culturels.

Décloisonner les institutions, les catégories instaurées par la société.

Positionner chaque individu comme créateur.

Création artistique sous différentes formes croisant les arts.

Rencontres humaines, rencontres entre les arts.

Laisser émerger dans les sensibilités une source créatrice forte.

À travers l'improvisation traverser différentes notions inhérentes à la danse contemporaine.

Offrir une sensibilsation aux pratiques artistiques pour les professionnels de la santé et de l'éducation avec un nouveau regard induit par le partage.

Renversement de la hiérarchisation établie par l'institution.

Proposer un espace d'expression artistique et de hors cadre au sein d'une institution, apportant un bouffée d'air au public accueilli mais également aux professionnels

Aucune obligation ni contrainte à participer corporellement, fait dogme dans cette recherche. Ne pas se forcer, ne pas aller vers des sentiers périlleux, c'est avant tout se respecter soi et l'autre. Cela nécessite une écoute sensible et une présence à l'endroit où l'on partage, c'est à dire le corps, sans nécessité de parole. On dialogue avec nos corps.

Ce principe s'applique à chacun d'entre nous présents dans ces ateliers. On rencontre tous des moments d'inconfort soit par appréhension ou méconnaissance de la danse, du contact, parce qu'on ne connait pas un jeune ou tout simplement un jour où il nous difficile d'être dans cette relation sincère. Le tout est de trouver comment aller vers quelque chose de plus confortable, où on peut être présent sans tensions connecté à notre potentiel créatif.

Ce socle instaure une confiance, qui permet le dépassement et créé l'envie.

3) quel type de formation est-il souhaitable d'avoir pour faire ce genre d'atelier?

Plus que d'une formation, je parlerais de transmission d'une démarche et d'une réflexion artistique. Je parle au vu de mon parcours et pense que le chemin peut être différent pour chacun. Le conservatoire de danse m'a enseigné un apprentissage technique. Par la suite, le travail en compagnie puis avec Anamaria m'ont apporté une manière de travailler à partir d'une démarche artistique, mais également à me trouver en tant qu'artiste, danseuse, peu académique certes.

Il est nécessaire de connaître les enjeux dans un travail avec un public fragilisé, quel qu'il soit. L'engagement ne se situe pas uniquement aux ateliers mais aussi dans l'accompagnement du projet au sein de l'institution, à travers la sensibilisation des professionnels à ce travail, et tous les à-côtés qui donnent de la force aux relations et à ce qui en ébauche.

Les professionnels du milieu du soin ou de l'éducation avec lesquels nous travaillons au sein des structures ont beaucoup à nous apprendre, il est nécessaire de les écouter ainsi que de leur apporter des clés sur notre travail.

Une formation universitaire est proposée à Paris 8 sous forme d'un Diplôme Universitaire « Techniques du corps et monde du soin ». Cette proposition me paraît intéressante par sa singularité. Elle s'adresse et réunit des éducateurs, des praticiens somatiques et des artistes. Je suis partisane de la pluridisciplinarité et de la richesse humaine et professionnelle engendrée par ce melting-pot.

4) comment pensez-vous la question de la transmission à travers le travail que nous avons fait ensemble ?

Voilà plusieurs semaines que je bute sur cette question, qui me paraît d'elle-même trop vaste. Je ne sais pas comment la traiter de manière claire, il vaut mieux que je la traite plus directement, c'est-à-dire qu'est-ce qu'Anamaria m'a transmis ? Et comment ?

J’ai assisté Anamaria Fernandes sur une période d’environ un an et demi, dont une année où je la suivais sur ses différents ateliers en milieux spécialisés. Après six mois à l’accompagner sur un atelier en IME, je donnais mon premier atelier. Il s’agissait d’une institution au Brésil accueillant des personnes adultes autistes. Cette première expérience était très intéressante, très difficile aussi.

Peut être un peu tôt ; sans aucun doute nécessaire et constructive. Je dirais qu’à ce moment du processus de transmission, je connaissais les formes utilisées par Anamaria, les exercices, les objets, sans avoir conscience de ce qui se jouait à travers.

Or la forme variée des propositions n'est pas d'un socle suffisant pour accueillir la rencontre, ce n’est que le reflet de ce qu'elle contient. Elle nous donne les outils, les points d’accroches nécessaires mais le cœur du travail ne s'y situe pas.

C’est en accompagnant Anamaria sur plusieurs ateliers avec divers publics, que j’ai saisi l’essence de sa démarche. Cela m’a sauté au visage particulièrement lors de la préparation d'ateliers avec Romain, stagiaire sur le Triskell. Nous préparions ensemble des ateliers et débattions, c’est à ce moment que j’ai réalisé l'intégration de précepts comme quelque chose qui m'était devenu naturel : comment structurer un atelier, avec un début, une fin, des transitions, une évolution d'énergie, l'idée présente dans chaque exercice ; qu'il y ait de l'individuel, du groupe, une ouverture possible vers les autres.

Dans la préparation d'un atelier, on peut lire une démarche, l'expliquer. Je parle ici de transmission plus que de compréhension car celle-ci ne passe pas par un mode explicatif scolaire, elle se vit, se ressent, s’écoute. Le processus de transmission correspond au travail en lui-même, en cela il s’adresse à tous, de la même manière, la temporalité est ce qui l’enveloppe.

Anamaria et moi considérons que je suis formée à sa démarche mais beaucoup de questions, de remises en questions, de doutes m’accompagnent encore. C’est sans doute ce qui par moment me permettra d’avancer en étant sûre de rien, à part du fait qu'il y aura toujours beaucoup à apprendre des personnes avec lesquelles je danse. La transmission se situe là.

5) pouvez vous définir en une ou deux phrases la notion d’art thérapie et dire en quoi la démarche choisie pour l’atelier s’en distingue et/ou s’en approche?

Dans les deux cas, on travaille avec des individus et des individualités, c'est avant tout inventer avec ce qu'il y a de présent. Mais à la différence de l'artistique, le thérapeutique prend en compte l'individu avec sa pathologie. Non pas que dans l'artistique il n' y en ait pas de considération, mais on ne cherche pas à avoir un impact sur celle-ci ; même si de fait il en découle bien souvent un. L'objectif, étant simplement la rencontre et non le soin. Rencontrer un être humain n'est pas rencontrer l'autisme, la schizophrénie ou autre, l'individu n'est pas porteur de sa maladie en terme universel. C'est la personne à qui on s'adresse, indépendamment de toutes pathologies. Les symptômes deviennent simplement une voie d'entrée à la communication et la particularité gestuelle d'un individu.

Nous ne connaissons pas leur dossier médical et nous ne voulons rien savoir. Il me paraît difficile de laisser de côté ses préjugés ou idées reçues sur une maladie, cela risquerait de fausser la relation dans ses prémices. Egalement, je pense que la méconnaissance des dossiers médicaux donne à l'artiste une forme de liberté, indispensable dans un processus de création artistique.

L'instant et le présent, ici et maintenant. L'approche est autre, l'art n'y tenant pas la même place.

L'art-thérapie utilise comme média la danse. Le maniement de la relation transférentielle y est donc présent. à l'inverse de l'artiste. Sa position extérieure à l'établissement et non médicale le permet. La démarche de la compagnie Dana se situe dans un ailleurs au sein d'une structure de santé, un espace de liberté dégagé de toutes problématiques de résultats quantifiables au profit de la rencontre humaine et artistique.

Retranscription Interview Anamaria Fernandes avec Chantal Sergent (2014)

1) Est-ce que tu peux me parler un petit peu de ton parcours ?

J'avais un parcours en danse, mais pas la danse très technique. Mais ce qui m'intéresse le plus, c'est l'expression. Et puis, j'étais aussi très révoltée par le fait que, très facilement, des gens étaient mis de côté. Et donc, c'était vraiment déclenché par deux choses principales. Des ateliers que j'animais déjà, et où j'aimais beaucoup plus faire travailler les personnes sur le fait qu'ils osent danser, plus que leur apprendre une technique de danse. Je suis allée dans une maison de retraite, une fois, et j'ai vu une vieille dame qui était près d'un ascenseur. Toute seule, égarée, elle m'a fait un grand sourire. Elle semblait oubliée.. Personne ne paraissait s'en occuper..... Et à l'époque j'avais ressenti de l'injustice.Ce sentiment que je nommerai maintenant la difficulté de l'être humain à accueillir la différence m'a mis en mouvement pour créer Danse Harmonie. Face à la tendance de l'humain à exclure et à étiqueter et suite à mon expérience du mouvement, de la danse, de la voix je réalisais que l'art, la danse et l'écoute pouvaient être de merveilleuses façons de redonner une place à tous à part entière .Et que du coup, on peut recontacter l'être plus que des formes différentes... Voilà !

2) *Tu as créé Danse Harmonie en quelle année ?*

87, la création…

3) *Et tu as commencé à travailler en quelle année? Et tu as commencé en gériatrie ?*

Oui !

Alors, en fait... J'ai d'abord pensé aux ateliers avec les personnes, en me disant que c'était important que ces personnes dansent, et que ça leur ferait du bien que... Pour ce que je disais auparavant. En faite, donc j'ai créé des ateliers. J'ai travaillé sur des ateliers où il y avait déjà, très vite, la présence du mouvement, de la danse et aussi de la voix... Des choses que

j'avais pratiqué en théâtre, également. Donc, j'ai créé un premier produit qui s'appelait : Créer un événement ! Qui était proposé dans des services de long séjour, pour des personnes donc « très vieilles »... De travailler pendant 8 semaines, et au bout, de faire une petite création qui serait visible par le reste de l'institution...Et...J'ai envoyé un mailing, et là ! J'ai été appelée par un hôpital de l'Assistance Publique... qui a trouvé ce travail extraordinaire ! Et qui m'a demandé de faire çà toute l'année...Et c'était très nouveau, auu niveau du projet et aussi au niveau de l'engagement financier de l'hôpital. Ce qui révélait la place que l'institution donnait à cet atelier donc à l'expression des personnes. C'était à l'Hôpital Corentin Celton ! On travaillait dans un service désaffecté, c'était hallucinant ! Il y avait tout un travail dans l'espace pour y aller. Il y avait 1400 lits et de là j'ai observé un peu comment çà se passait, au niveau des relations des personnes âgées et des personnes qui les encadraient, les accompagnaient, et je me suis dit, qu'en fait, pour que la danse reste quand je pars il fallait faire un gros travail avec les professionnels, les encadrants... et aussi, que tout ce travail d'écoute, de laisser la place à l'autre, pour être dans la créativité, çà allait nourrir la relation d'aide... La façon d'être avec l'autre. Très vite alors j'ai créé des stages, qui gardent après 28 ans toute fraîcheur et leur sens. Le cadre de cette formation professionnelle est le suivant : dans le premier stage, les professionnels explorent pour eux-mêmes leurs propres difficultés de communication, d'écoute, l'accueil, l'implication, l'authenticité et dans un second stage, à deux reprises un groupe de personnes accueillies dans les services ou les lieux de soin participent au stage.

Ces ateliers avec les personnes accueillies sont des lieux d'expérimentation pour les professionnels de l'espace de l'autre, de la sécurité, de la confiance, de la créativité.

Et un troisième maintenant, avec Anamaria Fernandes.

Dans ce troisième stage, les professionnels éprouvent leur autonomie à concevoir, organiser, animer des ateliers, des temps d'expression tout au long de la journée et au sein de tâches quotidiennes, qui sont vraiment en adéquation avec les besoins du service.

Je l'anime avec Anamaria Fernandès danseuse et chorégraphe. Et nous montons tout au long du stage une pièce qui est présentée le dernier jour.

Ils s'approprient les outils pour agir au plus près de leur créativité. Ainsi ils développent parallèlement aux savoir -êtres leur propre expression et leur implication artistique.

Le stage Ressentir et animer 1 est vraiment le stage fondamental...parce que c'est

l'endroit où les professionnels vont pouvoir vivre une multiplicité d'expériences qui vont leurs permettre d'être plus à l'écoute de l'autre, puisqu'ils vont pouvoir éprouver le besoin de sécurité, le besoin de confiance, la difficulté à faire certaines choses, la facilité à en faire d'autres. Ils vont oser agir autrement par des improvisations où ils vont se dépasser. Ils vont contacter leur propre multiplicité, en fonction des contextes, et redonner de la vie à chaque instant, ce qui va permettre de moins mettre les gens dans des catégories et d'être beaucoup plus fins dans leur écoute et dans leur disponibilité et leur implication. Donc y a çà, et puis une chose très très importante, c'est... En plus de tous ces outils de relation, enfin toutes ces qualités qui sont demandées dans la relation d'aide, c'est fondamentalement travailler une authenticité, qui ne peut pas faire l'économie d'une implication et d'un risque et donc... d'un courage, quoi ! D'un courage qui est aussi un courage d'être en relation avec l'autre dans son travail. Parce que ce n'est pas parce que l'on est dans son travail que l'on est coupé d'une authenticité et de la vie, quoi !... Du coup, ce stage est vraiment important... aussi dans la relation de l'individu au collectif, donc c'est prendre sa place, la responsabilité de soi vis à vis du groupe, du groupe vis à vis de soi. Et puis voilà... c'est un travail... voilà.

4) Ce sont des professionnels qui viennent de tous services, de différentes institutions. Et puis parfois tu as des artistes aussi. C'est un peu mélangé comme public, non ?

Oui, çà a été ciblé puisque c'est une question de force après, de formateurs dans l'association, etc... comme on est pas très nombreux. Un peu aussi par les rencontres qui se sont faites j'ai cilbé le secteur gériatrique, psychiatrique et les lieux d'accueil pour les personnes qui ont des handicaps et les lieux d'accueil pour les personnes qui ont des poly-handicaps. Mais le ateliers s'adressent à toute personne même tout simplement vieille.

Des danseurs ont eu besoin aussi, de partager leur art... et puis d'exercer une nouvelle ouverture dans leur expression. Mis dans d'autres postures, en tant que danseur, et dans une autre relation quoi ! Du coup, çà a fait des stages où il y avait des professionnels de la danse et des soignants, ce qui a donné des échanges forts et émouvants … On rencontre la vie dans la danse, hors de la technique, là voilà ! La technique va servir la vie, et pour les danseurs, c'est un peu ça l'objet du stage, c'est de peut-être... réinvestir à un moment donné encore plus sa danse et nourrie aussi par la rencontre des gens qui sont non-danseurs.

La formation 2, c'est donc une fois de plus... qui est une chose vraiment, pour moi, très importante et très vu au Brésil, *dans le pays de Mme Rondales*, c'est que c'est de vivre les choses plutôt que les penser. Alors évidemment, l'élaboration théorique va être très très *must/much importante, after but,* ce que j'ai trouvé très intéressant, c'est de pouvoir... relier tout, tout, tout, tout ce qui avait été appris, les apprentissages, du stage 1 au sein de la pratique avec les personnes accueillies, les personnes âgées, les vieillards, les jeunes, les moins jeunes, qui ont eu des accidents de la vie... pour vraiment remettre au cœur au cœur de la profession l'être et les personnes avant de les identifier à la maladie, à leur pathologie... leur richesse, leur pauvreté.

Donc, c'est faire multiplier des espaces d'expression... où on retrouve des hommes et des femmes,... et donc j'ai des milliers d'exemples très émouvants, où tout à coup ça fait du bien à tout le monde. Et surtout se rassurer face à la crainte de perdre un rôle et une crédibilité en tant que professionnels de la santé, si ils ont contact avec leur être... Il s'agit donc de travailler sur toutes ces peurs... d'identification à son métier aussi et pour soi-même : Apprendre à dire autrement par exemple au lieu de « je suis infirmière » , « j'ai le il s'agit de rencontrer nos propres handicaps et nos potentiels. Nos besoins humains et nos limites qui nous rendent humains. Ils est question aussi de rencontrer des deuils que nous renvoient les réalités des personnes accueillies. Ces explorations et prises de conscience permettent de mieux voir les capacités des autres... et ça créé une transversalité, et ça peut même aller au delà du handicap... des grands, grands troubles psychiques qui font qu'il y a du délire et plus de tout de cohérence verbale. On est obligé de se relier à un niveau de l'être... un niveau de communication de l'être... qui est à l'origine de l'être humain et qui se passe totalement du langage,...des mots... et qui donc recréé une transversalité et de la relation... de la vie au-delà de la forme, quoi ! C'est ça qui m'intéresse, c'est vraiment multiplier les espaces pour revenir à quelque chose d'une quiétude où l'on a plus peur de ne plus être infirmière, de ne plus être médecin, de ne plus être la danseuse, la formatrice. Et ce qui ne veut pas dire qu'on perd le cadre une seconde. Donc... le 2ème stage, c'est vraiment çà : mettre en pratique. Alors ça peut se faire à l'extérieur, mais on va dans des institutions pour se colleter à la réalité institutionnelle avec les cadres, avec les lieux, voir aussi la place qui est faite à l'expression dans les lieux, les espaces et comment on peut créer dans des couloirs, dans des halls, des moments, qui sont vraiment des moment de vie, pour moi. Où l'objectif fondamental est très simple : c'est la joie. Le plaisir et la joie.

5) Je t'ai suivi dans différents lieux et j'ai l'impression qu'il y a des choses que tu amènes avec toi, toujours. Chantal, peux-tu peux me dire quels sont les piliers fondamentaux de ton travail ?

La première chose c'est les participants au stage soient toujours dans l'expérience vivante, de ce pourquoi on fait le stage. Donc c'est toujours de contacter son être...(bug) L'être étant ce qui anime le corps et... quelque part de se connecter... Oui, parce que, quelque soit le stage, ce qui va être important c'est de lâcher le mental et de se mettre vraiment la présence.! C'est vraiment pas évident de répondre à çà. Mais, je pense qu'il y a déjà le fait que ce soit basée sur l'expérience et qu'on va élaborer à partir d'un vécu. C'est à dire, on va vivre une expérience, on va la ressentir, on va essayer de voir ce qu'on a appris dans son corps, son émotion, dans son rapport à l'autre, dans sa perception. Et cette expérience va permettre d'élaborer de faire un lien intellectuel avec l'objectif du stage mais surtout que le cerveau valide de nouveaux comportements.) Enfin, l'expérience ne reste pas dans la tête, quoi ! Elle est vécue. Ce qui fait, qu'en fait, pour moi, c'est très important parce que...le corps a une mémoire, et que même si et le cerveau a compris. Donc ça, je trouve cela très puissant dans la vie. Et peut-être des expériences qui vont surgir comme çà, sans que les gens y pensent. Hein !? L'idée est de se relier à ce qui est en train de se vivre en soi à ce moment là... et c'est toujours affiné, rendre de plus en plus vivant...la vie... de l'instant et c'est peut-être çà…

Cela suppose d'être disponible pour accueillir, pour se laisser guider vers l'inconfort, l'inconnu…

5) Ce que tu dis là, c'est une présence dans l'instant, si j'entends bien. Et ce que j'entends aussi, c'est l'écoute. Alors je ne sais pas si c'est pour avoir cette présence avec l'autre qu'il faut une qualité d'écoute ou s'il faut une qualité d'écoute de soi et une qualité d'écoute de l'autre pour avoir cette présence là?

Oui, alors peut-être que chercher cette présence... Y a deux qui sont aussi importantes, c'est ce qu'on fait, c'est développer la conscience de ce qu'on est en train de faire. On ne fait

pas parce que le professeur dit de le faire, on est invité à le faire,... mais pour développer une conscience qui change tout. Et l'autre chose, c'est que pour arriver à cette présence en tant que formatrice en tout cas, le chemin que j'ai trouvé... et aussi dans ma vie, c'est d'accueillir l'autre tel qu'il est. C'est-à-dire en tant que formatrice, faire moi même l'expérience de cette présence à l'autre, qui va me déranger, qui va me ravir, me mettre dans l'indifférence...enfin accueillir tout ce qui va me traverser, en accueillant dans une limite possible pour moi, respectueuse de moi aussi. D'un autre côté ne pas vouloir emmener l'autre vers quelque part, vers un chemin qui me rassure, me conforte mais n'est pas son chemin. C'est plutôt tisser un chemin à deux dans cette conjugaison délicate de deux désirs, deux directions, qui jouent ensemble.

On arrive là pour le coup à de la question de la transmission. C'est important pour toi la transmission. Dans tes stages de formation, tu transmets un savoir. C'est-à-dire que tu donnes des moyens pour que les personnes puissent elles-même créer leur propre atelier de danse, où elles puissent continuer leur propre chemin. Donc tu leur donnes des outils pour qu'elles puissent le faire elles-mêmes. Dans les stages, au-delà des mots que tu peux dire aux personnes, c'est ta façon d'être avec elles qui est, pour moi, le plus grand enseignement.

Oui, oui, oui, oui. Enfin, je dis oui, les plus grandes transmission que j'ai reçu en danse, en yoga viennent de personnes qui « sont leur transmission ».C'est parce qu'ils sont leur transmission que la transmission passe. La moitié de la transmission c'est « comment est le formateur » et que c'est ça qui va faire que ça va passer, et que les gens aussi se nourrissent de la confiance qui vient de cette cohérence. Faire que cette confiance vient du formateur qui incarne cette transmission. Mais je ne peux pas faire autrement que d'être comme je suis. Après, je constate qu'en effet ça m'est renvoyé de façon positive. Très agréable, et c'est aussi une chose plus intime. En tout cas, la conscience que c'est là, mais je pense aussi que...voilà... Enfin, jamais je me dis « il faut que je sois comme ça », mais sans doute qu'il y a quelque chose qui...est là et qui est juste entre l'objectif que j'ai et la transmission... et puis que ça marche, tout simplement. Et que moi, ça me fatigue beaucoup moins d'être que de parler (rire). C'est une chose... mais je pense que ça peut se transmettre. C'est du boulot, mais ça peut se transmettre. Et l'autre chose que je voulais te dire, c'est que aussi dans ma vie, je vois bien que... dans les apprentissages que je fais, j'ai besoin de ça pour... faire confiance à quelqu'un et pour... apprendre. Si ça passe trop par la tête, si donc y a quelque qui ne s'incarne pas, donc je ne peux pas. J'ai répondu ? Donc l'accueil, c'est fondamental. Ce n'est pas si facile.

6) Qu'est ce que c'est que l'accueil pour toi ?

Alors, l'accueil c'est... laisser du temps même quand on se disait parfois..« c'est prendre du temps », je pense. C'est vraiment lié à l'accueil. Parfois, il y a des comportements de personnes... qui sont difficiles à recevoir,...parce que ça t'émeut et donc je sens dans mon corps, je repère, je m'appuie beaucoup sur ce que je ressens. Il peut m'arriver de...parfois sentir une telle souffrance chez une personne que ça me connecte à de vieilles souffrances chez moi, et ça me met dans un déséquilibre physique, hein ! Et donc c'est voir jusqu'où je rétablie la barre pour moi. C'est-à-dire, c'est toujours une circulation entre l'accueil de moi, le respect de moi pour accueillir l'autre, car si je commence à ne plus me respecter, ça devient autre chose, on passe à un autre registre, où on quitte complètement la relation formateur/stagiaire et ce n'est pas ça. Et l'accueil c'est accepter d'être remué, aussi de ne pas être parfait, de faire des erreurs, de ne pas pouvoir contrôler tout selon ses projections et sa pleine sécurité voire certaines émotions.

C'est quand même accepter que l'autre ne soit pas comme nous. Parfois c'est difficile car cela réveille énormément de choses et de s'accepter soi-même, justement, toute cette mosaïque d'émotions, d'humanité, en fait, et de limites. Et si moi je peux contacter ça chez moi, je peux plus facilement l'accueillir chez l'autre... Et puis après, ce qui est de l'accueil, c'est le propre travail que tu fais sur ta Terre. Trouver ce creux c'est peut-être accueillir ce qui touche, ce qui bouleverse, les émotions. Ainsi en développer une plus grande conscience de ce qui anime ses relations aux autres. On a de plus en plus de creux, et parfois on a plus de creux, puis on peut redonner du creux et du temps. Parce qu'il faut du temps aussi pour comprendre ce qui se passe, parfois. C'est aussi apprendre à poser des limites pour soi, quand même. Parce qu'on voit toutes les souffrances qui arrivent. Et pour moi l'accueil, c'est du temps et un risque pour soi et une authenticité. Et c'est...et oui, c'est ça ! C'est du risque, parce que ce n'est pas aller vers ce qui sécurise. ce n'est pas aller vers ce qui est rassurant.

7) Est-ce que tu prends encore des risques, tu penses, dans ton travail ?

Oui j'en prends encore ! De toute façon, il y a des configurations de stage qui sont en eux-mêmes des risques. En même temps, j'ai appris à me respecter mieux. Ce que je ne faisais pas,

au niveau de l'énergie, au niveau de la fatigue, au niveau de ce que je peux entendre. Je reste plus en contact avec moi-même.

Une chose reste très importante pour moi, c'est de continuer à me garder un espace de risque sans lequel je ne pourrai plus demander aux stagiaires de s'impliquer et de prendre des risques.

8) Chantal, est-ce qu'on peut parler un petit peu de cette question, parfois polémique, de ce qui relève de la danse et ce qui relève de la danse thérapie, si ça ne t'embête pas?

Non, non... Je peux dire deux mots là-dessus ; Ce que je pense c'est que c'est vraiment une question de mots. Parce qu'en fait, il y a des gens qui se disent danseurs, d'autres qui se disent danseurs-thérapeutes et que franchement, c'est une question de mots. Et voir, vraiment, ce qu'il y a derrière, au coup par coup, parce que parfois, on va faire exactement le même travail, et là où on ne va pas être d'accord, c'est sur l'objectif. Moi, l'objectif, je te le redis, c'est la joie. C'est un moment de joie, c'est un moment de vie, et qui peut être aussi traversé par des émotions, d'autres émotions. C'est le plaisir, c'est l'écoute ! Et de surcroît, ça va soigner, mais l'objectif ce n'est pas pour qu'ils prennent moins de cachets, ce n'est pas pour que leurs hanches se libèrent... Mais elles vont se libérer parce que, pour moi, je trouve des valeurs, pour moi, (des valeurs) fondamentales de l'Être que j'ai repéré depuis que je suis en vie ; qui sont que quand une personne : on l'écoute, on l'accueille telle qu'elle est, on la respecte, on lui donne une place à part entière, elle s'apaise et s'épanouit.

Si nous avons des différences nous sommes reliés par des similitudes.

L'écoute et le respect ne sont-ils pas « les soins » qui nous font rester et devenir des être humains et « plus « humains.

Dans ce mouvement il est important de restituer aux personnes accueillies dans les différents lieux d'accueil et de soins, une intimité, un espace intérieur et personnel et de faire confiance dans leurs ressources à être seul, à rêver…..

Du coup, ce travail là, « de surcroît », comme tu as dit, peut-être, peut avoir des bénéfices thérapeutiques...

C'est « de surcroît » !

Et bon, alors là, tu m'as tendu la perche... J'avais commencé à le dire tout à l'heure, mais c'est vrai que... ce qui me gène, dans la danse(thérapie)... Enfin, ça ne me gène pas, ils peuvent le faire, mais faut pas … A ce moment là, c'est autre chose, quoi ! On peut...on peut organiser un travail de danse, avec comme objectif, un objectif ré-éducatif, un objectif...relationnel, de socialisation, ect... on peut très bien définir ça, pourquoi pas !?! Cependant... Voilà, faut voir vraiment où est le problème, quoi ? Pourquoi pas ? Quoi ! Avoir des outils de danse et s'en servir pour soigner. Cependant, je trouve que ce qui est très intéressant, dans la dimension de l'art de la danse, c'est que ça ré-ouvre sur l'Être, au lieu de fermer sur une maladie, sur une identification à l'autre. C'est ce que je disais tout à l'heure, et qui est fondamental, pour moi, dans ce travail. C'est, okay ! Nous nous sentons agacés par exemple par un médecin mais c'est un homme. Je parle du médecin exprès et après on va parler des gens qui... ont des fragilités... Mais nous avons tous des fragilités, mais travail qui est difficile c'est de ne pas refermer la conception de l'atelier, parce que ce sont des personnes qui ont des tendances schizophrènes, des tendances psychotiques,...voilà. Moi, je ne sais jamais ce qu'ils ont, je n'ai jamais eu d'accident et j'avais vu des articles(critiques), tu me diras peut-être pas, mais … « lui-il est atteint de…, donc il ne faut peut-être pas qu'il se balance »... Il faut donner des précautions au gens quand même, mais c'est vrai, que moi, j'ai énormément fonctionné à l'intuition. Là, j'ai besoin de mettre des mots dessus sur cette intuition. Mais c'est vrai, qu'il ne m'est jamais rien arrivé, parce que j'ai la chance, sans doute, parce que je n'ai pas eu d'accident, de sentir et d'être dans quelque chose d'assez juste, puisque j'ai senti quand à un moment donné, il fallait arrêter. Quand ça allait être mauvais pour la personne, quand là y avait une limite qu'il fallait cadrer immédiatement.

8) Et comment alors transmettre quelque chose qui est de l'ordre de l'intuition ?

Eh bien, là ! L'intuition, ça se travaille par toute cette écoute et aussi il est important de prendre du temps pour s'approprier ses perceptions et ses choix. Je suis étonnée parfois de constater le besoin qu'on les professionnels d'avoir une autorisation pour agir.

Cette écoute plus intérieure s'exerce dans le silence, les ralentissements, le recul face aux

expériences.

Egalement dans le fait d'apprendre à ressentir à s'éveiller à soi-même.Dans les stages nous consacrons beaucoup de temps à multiplier les expériences dans cet objectif.

Tu fais énormément là-dessus. Il s'agit d'apprendre à se repérer un instant, apprendre à faire des choix, à prendre du recul par rapport à ce qu'on nous propose, et après se l'approprier et agir par soi-même. Mais tout le travail de créativité, de sensorialité, puis de connexion à soi « Qu'est-ce que je sens ? Qu'est-ce que...là, j'ai envie de faire çà, pourquoi je ne le fais pas ?... » . C'est développer l'intelligence intuitive, Enfin, toi, tu vois ce que je veux dire ! Voilà, mais sinon, y a des choses superbes qui sont faites, qui sont faites par des gens qui se disent « art-thérapie ». Je reviens à la joie. Excuse-moi, mais ça fait du bien à tout le monde, hein Une chose importante quand même que ça me fait dire, c'est que je pense que la transmission, elle est vivante et elle est dans une authenticité réciproque. Et que ce qui me gène parfois dans la « danse-thérapie d'après ce que j'ai vu, et des reportages, c'est qu'il y a quelque chose du formateur qui se met dans une posture de « à côté » ou de supériorité entre guillemets de « pouvoir » en fait. Et ça ! Ça me dérange ! Enfin, je ne peux pas. Moi, les ateliers, tout ce que je fais, je...je ne sais pas mieux faire. Je peux être aussi fragile que l'autre voilà. Et partager ça avec eux, et ça pour moi, c'est le cœur. Parce que...ce que je vois parfois, c'est qu'on reste dans une identification à son rôle pour faire la « danse-thérapie » : « je suis thérapeute et tu es le malade » et y a quelque chose, pour moi, là...qui peut tout à fait se vivre si il y a une réelle authenticité... Et bien sur, dans des processus thérapeutiques il y a des travaux merveilleux, des soins merveilleux qui sont fait...parce que le thérapeute prend un risque... Même s'il reste thérapeute. Et y a une chose qui m'a souvent gêné, c'est « ils ne peuvent pas ». De toute façon, on entend souvent ça en fin d'atelier : « comment c'était pour vous ? » comme si l'animateur danseur, ou il participe aussi à l'atelier. C'est toujours révélateur d'une posture dominant-dominé.

Bon je m'arrête là pour ce sujet.

D'aller vers l'humilité, d'aller vers ces choses merveilleuses : l'humilité, le lâché, l'excès, tous les jours

Tu travailles aussi avec d'autres outils. Tu travailles par exemple à partir de la communication non-violente...

Alors les outils viennent des rencontres que j'ai eu avec quelques chorégraphes : Tanaka Min, Elsa Wolliaston, avec des metteurs en scène. Plus tard dans le partage direct avec des artistes comme Anamaria Fernandès. Il y a les outils techniques qui prennent leur sens avec un chemin intérieur et personnel.

Parfois je réinvestis quelques exercices de certaines techniques de communication comme La communication non-violente de Marschall Rosenberg, d'Eckart Tolle, de phrases ou de scènes que je regarde, des enfants que je rencontre, de mes proches, du yoga.

9) Puis le chemin de « Danse-Harmonie »... Est-ce que le centre, pour toi, était là, déjà, dés le départ ?

Non ! Parce que dés le départ, je pensais que j'allais être plutôt dans la création. J'étais plus du côté de la danse qui reste mon univers. J'aime transmettre, j'aime voir les petites et si profondes éclosions de l'être chez les femmes et les hommes que je rencontre dans mes stages. Et en même temps, j'adore la création et j'ai des idées... Ce que tu fais, tu vois ! J'ai tant à apprendre pour aboutir une création. Peut-être que je ferais une création un jour… Avec toi !

Famille Delahaye : Jean-Claude, Marylaure et Mathis qui a 17 ans. Pas de fratrie.

Concernant les ateliers familles

1. Est-ce que cet atelier vous a apporté quelque chose ?

Nous nous sommes inscrits sans hésiter dans l'offre qui nous était proposé par l'association Dana. En effet, une opportunité de partager avec notre garçon une activité dans un groupe porteur pour lui, rassurant pour lui comme pour nous. Pour lui, car il connaissait les intervenants et pour nous, car nous savions que l'accueil, le regard dû aux difficultés du comportement du handicap de notre garçon était bienveillant. C'était une première pour nous Mathis a 16 ans (à l'époque), il ne fréquente aucune autre association par manque de place qui lui permettrait de vivre des sorties, des activités avec ses pairs en dehors de la maison et de l'IME. Alors SUPER ! Et franchement qu'elle richesse la rencontre avec un public d'étudiants en musique ou de jeunes petits danseurs dont leurs études, leurs activités ne les prédisposent pas à la rencontre de la différence liée au handicap mental.

Donc, ces ateliers nous ont apportés la rencontre avec d'autres parents, d'autres jeunes en situation de handicap et avec des jeunes en cours d'apprentissage. Des professionnels qui sont attentifs à notre bien-être, pour aller vers un lâché- prise, ce qui de prime abord n'est pas naturel, nous sommes plutôt désorientés dans un premier temps. Il faut se laisser guider, nous devenons un peu enfant à notre tour à coté de notre enfant, nous nous laissons prendre par la main, glisser sur le sol, nous devenons le poids de notre vie, tirer par d'autres sur un tissu si fragile, nous ne sommes pas à notre aise, nous sommes encore dans le carcan de parents qui contrôlent qui craignent la gêne, nous sommes chrysalide mais peu à peu nous comprenons nous voyageons dans un autre monde de sensations, alors nos poumons expulsent ce souffle libérateur, nous devenons papillon.

Notre enfant vit l'instant avec un autre que nous et nous offrons l'échange avec un autre enfant par la danse, le chant, le jeu.

Dans les ateliers musique, nous avons découvert avec bonheur notre Mathis qui interpelle en pinçant la corde de la harpe, c'est magique parce que le son est beau et c'est

surprenant pour Mathis (mimique) car toutes les têtes le regardent avec plaisir et encouragements, alors là c'est irrésistible pour lui et assez nouveau, il est très content….Bravo. Et nous sommes heureux et fier de voir que Mathis est en mesure d'apporter d'offrir cet instant de bonheur.

2) D'après votre ressentit, est-ce que cette expérience a apporté quelque chose à vos enfants ?

Mathis pour qui les transitions le plaque souvent au sol, l'empêche de s'ouvrir au groupe, attend la sécurité de l'adulte par une main tendue qui le sollicite. La présence de son papa mobilise ce dernier, et par la présence de sa maman, Mathis veut se détacher de ce regard trop maternant, il a 16 ans ! Il n'est plus un petit, c'est un ado. On sent, c'est compliqué pour Mathis, et pourtant, les ateliers se succédant, Mathis trouve ses repères, il sait qu'il va vivre un moment parfois avec nous et parfois sans nous. Il sort de la voiture avec son papa, il est confiant, c'est un début prometteur.

C'est le dernier jour, nous allons après l'atelier danse où ce jour-là c'est sans les parents, et nous allons échanger avec les participants sur l'année passée, parler de cette expérience ! Non pour nous c'était plus, c'était une découverte, une envie de continuer, pour le comprendre, je vais vous relater cette dernière séance et tout le bien fait ressenti par notre garçon qui nous a fait chaud au cœur.

Les élèves de l'atelier danse sont plus petits et plus jeunes que Mathis. C'est le dernier pour cette saison et les parents ne participent pas à cet atelier, nous reviendrons pour partager un petit verre de l'amitié en fin de séance. Au moment de partir nous prenons le temps de regarder Mathis qui commence l'activité, il nous regarde, nous sourit, se lève pour suivre deux élèves qui l'enferme dans un élastique au niveau de la taille avec les deux danseuses devant. Mathis accepte de cheminer. Il nous regarde avec un large sourire et nous fait signe de sa main pour nous dire au revoir. Nous sommes très émus, Mathis a accepté en notre présence, le lâché prise, pas de blocage et ses deux jeunes filles ne semblent pas impressionnées par ce grand gaillard, au regard rond, dans l'attente du ressenti de l'autre : Vous m'acceptez tel que je suis ! Pas de problème ! « Mathis vient » demandent les danseuses tout en lui prenant la main et c'est la révélation, Mathis se lève, il est grand ce jour-là et surtout il accepte de nous le montrer….

Phillippe Saliot – père de Sanata Salliot

1)Est-ce que cet atelier vous a apporté quelque chose ?

Oui car cela nous permet d'échanger avec d'autres familles et de prendre confiance dans nos activités avec nos enfants et dans leurs capacités not. Dans le rapport à l'autre.

2) D'après votre ressentit, est-ce que cette expérience a apporté quelque chose à vos enfants ?

Oui du plaisir dans une activité libre et pour eux ce n'est pas tous les jours

Un tzmps de décompression parents enfants sans les contraintes de la vie en groupe ou en tout cas amoindrie (une sensation de liberté)

3) En quoi cet atelier aurait pu être mieux selon vous ?

Difficile à dire car j'ai trouvé ces moments forts, plein d'émotion, de respect.

Notament du temps des enfants et de leur problématique

C'était très doux

Philippe Le Benoît – chercheur (2015)

La recherche scientifique : étapes

1. Hypothèse(s) formulées

2. Expériences multiples pour tester ces hypothèses (en biologie, expériences in vitro, in vivo, ex-vivo, utilisant différentes technologies et de multiples contrôles, positifs et négatifs)

3. Analyse des résultats (le plus souvent quantitatifs, à l'aide de tests statistiques appropriés)

4. Interprétation des résultats

5. Conclusions

Les erreurs peuvent être présentes dans chacune de ces étapes. Elles peuvent être détectées par soi-même et/ou le plus souvent par des pairs de la même discipline.

L'erreur est difficile à accepter, mais le plus souvent très formatrice et permet d'avancer:

Erreur d'hypothèse qui ne se valide pas par les résultats, ceux-ci étant le plus souvent négatifs : évite de se fourvoyer dans une voie sans issue, utilité pour les collègues qui ne perdront par leur temps (et leur argent) à tester les mêmes hypothèses.

Erreur d'interprétation des résultats : des chercheurs concurrents ne tarderont pas à mettre en doute ces mauvaises interprétations.

Les erreurs sont difficiles à accepter, mais une fois reconnues, elles peuvent servir de tremplin pour ne pas les reproduire et aiguisent le sens du « flair » et de l'analyse de ses propres résultats et des résultats des autres

Anexo 1

CHARTE DU DEVELOPPEMENT CULTUREL

du C.H. “Guillaume REGNIER”

de Rennes

Fernandes Viana, Anamaria. Dança e autismo : espaços de encontro - 2015

CHARTE DU DEVELOPPEMENT CULTUREL du C.H. "Guillaume REGNIER" de Rennes

****

"Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et plus il y aura d'artistes originaux, plus nous aurons de mondes à notre disposition".

Marcel PROUST

Décembre 2005

Fernandes Viana, Anamaria. Dança e autismo : espaços de encontro - 2015

PREAMBULE :

Une convention nationale entre le ministère de la santé et le ministère de la culture, signée le 4 mai 1999, a créé une synergie, accueillant les projets des différents hôpitaux. Elle permet des liens étroits avec les artistes et les différents équipements culturels de la cité. Le Centre Hospitalier Guillaume Régnier, déjà engagé dans des pratiques culturelles et artistiques, s'est associé pleinement à ce processus en lien avec la Direction Régionale des Affaires Culturelles. Il intègre ce développement culturel dans son projet d'établissement à travers cette charte.

La Culture au CHGR est un vecteur essentiel pour tout citoyen. Elle permet notamment aux patients de sortir de l'isolement du à la maladie. Elle favorise la création de nouveaux liens. Elle suppose un accompagnement à la création et des ouvertures de l'établissement à son environnement. Elle produit des espaces de rencontres soutenus par les projets de service et les associations du CHGR où chacun selon sa place peut s'exprimer selon son désir. Elle se veut plus proche des personnes et va au devant d'elles. Quant aux artistes, ils s'enrichissent à se confronter à d'autres publics, à d'autres espaces.

INTRODUCTION :

Le Centre Hospitalier a soutenu depuis de nombreuses années la mise en place de médias, d'espaces, de passerelles à l'intérieur de l'établissement et dans la cité avec des intervenants artistes. Selon le choix inhérent à chaque projet de service, ces pratiques artistiques et culturelles peuvent être favorisées afin d'en permettre l'accès aux usagers et aux agents.

Les pratiques culturelles et artistiques restent peu connues et peu diffusées. Il s'agit d'en promouvoir la diffusion vers la cité. Cela suppose la création de liens privilégiés aves les équipements culturels de la région par le moyen de conventions, de jumelages et d'actions communes afin d'agir sur le long terme.

L'information culturelle et la valorisation des actions supposent des temps d'échanges, des groupes de travail, de rencontres.

Cette charte, après proposition aux services intéressés permet une mutualisation des élaborations et des actions.

Elle s'inscrit dans l'histoire déjà longue des rencontres entre l'art et la psychiatrie et formalise cette nouvelle dynamique.

PRINCIPES GENERAUX :

Article 1 :

La culture est une autre approche pour aborder le quotidien de la psychiatrie.
Les projets culturels et artistiques concernent l'ensemble des services et structures du Centre Hospitalier Guillaume Régnier. Ils s'adressent à tous les patients, quels que soient leur pathologie et leur âge.

Article 2 :

Chaque service ou structure est libre d'adhérer à la charte.

Article 3 :

L'adhésion suppose une inscription des pratiques culturelles dans le projet de service, garantie d'un suivi régulier des actions, d'un accompagnement et d'une attention aux projets des intervenants artistes. Chaque partenaire, tout en conservant son identité et ses références s'ouvre à la rencontre, au débat et au partage de ses interrogations.

LES PROJETS CULTURELS :

Article 4 :

Les projets culturels s'appuient sur le désir de chacun (professionnels et patients) d'en devenir les acteurs. L'initiative de participer ou pas, de produire, d'exposer, de participer aux bilans et projets doit être garanti. Les projets non seulement existent, mais doivent aussi s'interroger, évoluer voire s'arrêter.

Article 5 :

Le projet de développement culturel suppose des espaces, des passerelles, des temps réguliers d'ateliers mais aussi des séjours culturels, des sorties, des accueils d'artistes en résidence, des participations à des actions dans la cité avec divers publics...Ces moments et ces temps peuvent être individualisés ou partagés à plusieurs. Ils peuvent être propres à l'établissement ou établis en convention avec l'Agence Régionale de l'Hospitalisation, la DRAC ou autres (fondations, associations...). Ils permettent des partenariats avec des acteurs culturels, associatifs, etc.

Article 6 :

Le projet de développement culturel doit tenir compte de deux dimensions : celle de la Culture fondée sur l'échange, le lien social et celle de l'Art accueil de l'exception, de la subversion, du dérangement.

LES ESPACES CULTURELS :

Article 7 :

Les espaces culturels accueillent et favorisent la circulation des savoirs, des expériences et des cultures singulières. Ils favorisent le sentiment d'appartenance et d'existence sociale.

Article 8 :

Les espaces culturels prennent appui sur la motivation, le dynamisme, la capacité d'invention et la réflexion des équipes et sur les savoirs, les compétences, les exigences créatives des intervenants artistes.

Article 9 :

Les espaces culturels doivent se situer dans des lieux particuliers de l'établissement favorisant les meilleurs conditions de réalisation de ces moments artistiques. Les résidences d'artistes, les lieux culturels dans l'établissement permettront de nouer des contacts avec la cité à partir des moments culturels initiés dans l'établissement.

LA COMMISSION CULTURELLE :

Article 10 :

Pour garantir les principes généraux énoncés dans la chartre et promouvoir le projet de développement culturel de l'établissement, une commission culturelle sera créée.

Article 11 :

La commission culturelle associant des représentants des associations et des services de l'établissement, de médecins représentants de la Commission Médicale d'Etablissement, de représentants de la Direction et des usagers, assurera la transversalité, le suivi et le développement des actions entreprises.

Anexo 2

Memorial

Fernandes Viana, Anamaria. Dança e autismo : espaços de encontro - 2015

"A existência se dá (...) não apenas no ambiente, mas também por causa dele, por meio de suas interações com ele."

John Dewey, Arte como experiência

"Qualquer ambiente (...) é feito de um conjunto dinâmico do universo. Esses universos afetam as subjetividades (...)

Suely Rolnik, Figures Nouvelles du Chaos : les mutations de la subjectivité contemporaine

Como explicar o desenho das folhas de uma árvore ?
Por que essa árvore, que me compõe, fez da minha vida e da minha dança um buquê de folhas assim? Para falar do desenho das folhas, tenho que falar primeiro da terra, da semente, da água, do sol, do vento, do tronco, dos ramos.

Para falar do que me levou a observar, a pesquisar e a experimentar uma dimensão maior da prática de dança como forma artística, preciso voltar aos meus primeiros passos na terra vermelha desse Brasil que me é - nesse momento em que escrevo - tão distante e ainda assim tão próximo.

Para plantar uma semente (meu pai e minha avó Helena já me haviam mostrado), é preciso trabalhar a terra, arar a terra, virá-la de cabeça pra baixo, dar-lhe movimento, deixá-la respirar; é preciso tirar as ervas daninhas que sufocam qualquer planta que por ali ousa nascer.

Acho que foi o que eu tentei fazer com a minha dança.

Mas antes de virar a terra de cabeça pra baixo, eu mesma era uma planta num terreiro, que dançava ao movimento do vento, ao lado de muitas outras; e tinha a impressão de que éramos iguais, ou quase iguais, ou tentando ser *iguais a.*

Alguns encontros trabalharam meu solo, como os primeiros gestos do jardineiro num quintal, e outros alimentaram esse solo, fazendo com que a pequena planta pudesse crescer. Outros

ainda me deram luz, mostrando-me e ensinando-me outros caminhos possíveis, para que eu pudesse subir no pico de pequenas colinas.

Houve também os que aguaram a terra quando ela estava seca, os que me ensinaram a cuidar e apreciar a beleza das plantas frágeis ao meu redor, a perceber a minha própria fragilidade; e houve ainda, por fim, os que me mostraram o lado oposto, aquilo em que eu *não queria* me transformar...

Desde pequena eu sabia que a dança era a minha casa, o meu solo e a minha paisagem.

Filha de um pai poeta e professor e de uma mãe artista e cigana, tive a bênção de ter à minha volta olhos e ouvidos que me enxergavam e escutavam, respeitando e apoiando esse sonho de criança que hoje é minha realidade.

Eles me fizeram semente na terra.

Nas andanças da família, pude fazer minhas danças. Minha avó Helena me via – ainda menina - inventar coreografias no meio das goiabeiras, desviando das mangueiras, comendo jabuticabas, tocando os pés de pitanga. Meus irmãos e meus primos me seguiam, ou era eu quem os seguia, naquelas misturas de dança, teatro, música, brincadeiras de criar.

Até os meus 11 anos, fiz muitas outras danças e andanças do norte ao sul de Minas. Filha de um pai que era também juiz substituto do trabalho, fui eu mesma substituindo uma cidade pela outra. Poços de Caldas foi o primeiro pouso verdadeiro de minha vida. Pequenas raízes puderam nascer nessa nova terra entre as montanhas.

Em Poços, fazia aulas de dança moderna, de *jazz*, de clássico, de ginástica rítmica, de mímica, de flauta, de teatro e tudo mais que se apresentasse a mim. Participei de dois grupos: o teatro « Benigno Gaiga », dirigido pela doce Nicinha, que Deus levou, e o « Na ponta do Passo», dirigido pela Rosana dos Santos e Flávia Abraão. Na dança, tinha duas grandes companheiras de sala e de palco: Lilian e Karin .

Dançamos em abertura de jogos, em salas de festas, em palcos, na rua, em cortejos, corais e

até mesmo em cima de um trio elétrico (mas isso já não era promovido pelo grupo de dança). Dividimos um amadorismo com amor, um amor pela dança que hoje ainda faz parte das nossas vidas. No grupo de teatro dirigido pela "tia Nicinha" eu sempre tinha papeis onde a dança fazia parte do repertório. Participei de oito peças do grupo e com elas viajamos, graças à Secretaria de Educaçao de Poços de Caldas, nas roças e rocinhas ao redor da cidade. Foram muitas apresentações para crianças e adultos que nunca tinham visto nada parecido com teatro. Com a "tia Nicinha" eu também fazia animações de festas de aniversário, vestida de Emília. Foram também inúmeras festas que me permitiram pagar metade do preço de minha primeira flauta transversal.

Mesmo tendo de fazer um longo esforço, depois, para tentar desaprender movimentos e posturas que o meu corpo havia guardado em sua memória, aquele período foi de grande importância em minha vida. Respirava, comia e bebia o prazer de dançar. Nas férias, procurava estágios na Capital mineira. Aos meus 15 anos, dava aulas de *jazz* na Academia Viva Cuca, de Poços de Caldas, e de balé numa escola pública da mesma cidade .

Um dia, em Poços, recebemos a visita de um grupo de dança diferente: « Fruto da Terra ». Um estágio de uma semana ali mesmo, em Poços, levou-me a sair de casa, com 16 anos, para me aventurar em outra cidade, na nova criação da companhia. Lilian também ia, mas somente aos finais de semana. Uma bela aventura de dança, mas que me fez perceber o quanto as bases da minha pequena pessoa eram instáveis, o quanto essa pequena planta se enganara ao pensar que tinha sólidas raízes. Dançamos em Três Corações, em Belo Horizonte e em outras pequenas cidades de que hoje já nem me lembro mais. Pensávamos que éramos os melhores - príncipes, princesas, deuses da água, da terra, da tempestade, guerreiros nas danças e andanças de Logunedé (nome do nosso espetáculo na Companhia).

Depois dessa experiência foi a vez de encarar a Capital. Mais uma vez, Lilian me acompanhava numa nova aventura. Aulas, aulas e mais aulas. Foi preciso tão pouco tempo para descer do pedestal ...!

Aulas na escola do Grupo Corpo, no Primeiro Ato e no Studio Anna Pavlova. Sonhávamos em dançar no grupo Transforma. Assistíamos aos ensaios, aos espetáculos, mas foi um sonho que nunca aconteceu. Só consegui substituir um dançarino num único ensaio, e o meu trabalho era

empurrar uma cadeira - o que já me parecia grandioso!

Na aula de teatro, Lilian e eu conhecemos o Nelsinho, que por sua vez era amigo do Gabriel (hoje mais conhecido como Marcelo Gabriel), do Giracorpus. Um dia, Nelsinho nos disse que o Gabriel não tinha autorização dos pais para viajar com o grupo. Então, eu e a Lilian o substituímos, numa peça dirigida por Oswaldo Rosa. O irmão dele, Pedro Rosa, assumia o treino técnico. Nos apresentamos na Mostra Coreográfica do Recife, com a peça "Imaginário Cotidiano". Vivenciei um belo momento de dança e de vida, sem o qual minha história futura não teria tido o mesmo rumo.

No final daquele ano (estamos em 1987) Pedro Pederneiras, com o qual fazíamos aulas de dança moderna, convidou-nos a integrar, no ano seguinte, o « Circo de Dança », grupo amador da Escola Corpo. Tínhamos porém o desejo de tentar entrar no curso de dança da Unicamp. Nossos corpos se encontravam na rotatória do caminho de uma formação. Entre a trilha de uma formação técnica com a possibilidade remota de um dia fazer parte do grupo Corpo e de uma outra com tantos caminhos possíveis e desconhecidos, optamos (felizmente) pela segunda.

Lilian já tinha terminado o colegial e passou no vestibular, fazendo parte da terceira turma de dança da Unicamp. Quanto a mim, como tinha perdido o ano escolar aos 16 anos, passei um ano entre aulas em academias e cursinho pré vestibular. Vivendo os primeiros meses em Campinas. num convento de freiras - para a paz do meu pai -, fazia aulas de dança na escola Lygia Trondi, onde encontrei Alessandra, uma nova grande companheira de vida e de dança com quem muito compartilhei. Cursos de moderno, de clássico, de *jazz*.

Continuava também a dar minhas aulas no interior, aos sábados, para crianças, adolescentes e adultos. De 9 da manhã às 9 da noite, com meia hora de pausa ao meio-dia, na cidade de Vargem Grande do Sul.

Meu caminho até então, dos meus 6 aos 19 anos de idade, foi regado de experiências em que a dança surgia como uma fonte de vida para mim. Experiências que certamente prepararam minha terra, para que fosse trabalhada mais tarde.

Entrei no curso de dança da Unicamp em 1989 e foi nesse espaço que comecei realmente esse trabalho com a terra, na qual a pequena planta foi se transformando em árvore. Foram também os primeiros movimentos do jardineiro.

Nesse espaço tive a oportunidade não apenas de ter aulas e de dançar, mas de experimentar e refletir sobre a dança.
Vivenciei momentos intensos, fortes, únicos.
Entre eles, as emoções de dançar no grupo da Holly Cavrell, criar o grupo Beleleu (com Alessandra, Dafne e Sabina), fazer aulas com Patrícia Noronha e ganhar uma bolsa de estudos sob direção da Mônica Serra sobre a qual falo um pouco adiante.

Cada uma dessas experiências me trouxe algo diferente. O trabalho com Holly me fez vivenciar uma direção coreográfica que para mim, na época, era de grande exigência técnica e musical; e vivenciar também o trabalho de intérprete, de dançar numa mesma cena todos os dias, durante um mês, houvesse público ou não. Mas era com as aulas propostas por Patricia Noronha que eu sentia mais afinidade. Nelas, pude investigar linguagens corporais e explorar a minha. Hoje não me lembro praticamente de nada do que fizemos, mas guardo uma memória corporal de um espaço possível de investigação e exploração. Aliás, era o ambiente que se vivia então na Unicamp, e penso que em todas as turmas.

O grupo Beleleu foi criado nesse espírito. Com as três amigas bailarinas, passávamos as horas livres improvisando, compondo, criando. A Unicamp nos permitia também a oportunidade de dançarmos em espaços não convencionais, como no metrô de São Paulo. Dançamos também em hospitais e depois fomos nos especializando em bares.

Uma das poucas vezes em que dançamos em teatros foi no evento “Movimentos SESC de Dança”, no SESC Consolação - antigo Vila Nova- de São Paulo, quando eu e Alessandra fomos selecionadas com o duo « O Poço ».

Por fim, na Unicamp, sob direção de Mônica Serra, tive dois anos consecutivos de bolsa de estudos. Meu campo de pesquisa era na Faculdade de Educação Física da PUC, onde realizei um trabalho com pessoas cegas. Na época, tinha muito pouca experiência para desenvolver ou propor alguma coisa. Precisava observar, questionar. E esse espaço da Unicamp me permitia

isso.

Acho que foi nesse trabalho com crianças cegas que nasceram minhas primeiras interrogações sobre a dança e mais especificamente sobre os códigos normativos dessa prática.
O que seria a dança de uma pessoa que não podia representá-la visualmente?

As normas estéticas da dança – relativas tanto aos movimentos quanto aos corpos - continuavam a ser metas cotidianas na minha trajetória de bailarina, mas algo ali me questionava. Sentia que alguns podiam fazer parte desse clã, outros não. A exclusão criada pela atividade que eu mais adorava começou a gritar dentro de mim. Uma ventania balançava a pequena planta, que depois - de volta à calmaria - olhou para baixo e viu que era preciso mexer na terra, mudar a ordem das coisas, talvez soltar-se de algumas raízes...

Naquela época, com as aulas de Psicologia da Dança, ministradas por Mônica Serra, pensava em orientar meu trabalho nessa direção. Foi só alguns anos depois, na França, que comecei a perceber as questões da dança e da terapia sob outro prisma.

Depois da formação na Unicamp, em viagem a Belo Horizonte, o amigo Nelsinho me diz que Pedro Rosa, bailarino que conhecíamos, tinha se casado com uma francesa e estava morando há 5 anos na cidade de Rennes. Fomos visitá-lo em Sabará, pequena cidade mineira, e eu disse a Pedro que desejava estudar no Exterior. Na época, fazia aulas de Inglês, Francês e Italiano para me preparar para ir *« sei lá onde ».*

Pedro me disse que tinha se separado da mulher, vivia sozinho num grande apartamento e precisava de uma assistente para seus espetáculos de dança brasileira (mais especificamente *carnaval para gringos*). Aceitei sem hesitar o desafio. A motivação principal dessa partida foi mais uma vez a dança. Ela precisava a de mais alimentos, de outros adubos, de movimento, de deslocamento interno e externo. Fazer uma formação de técnica de dança contemporânea e de improvisaçao na França parecia uma grande oportunidade tanto para a minha profissão como para a minha vida

Consegui me inscrever no Conservatório de Rennes e poucos meses depois, no dia 30 de

dezembro de 1993, dava um « *até breve »* à família, pensando que a aventura iria durar uns seis meses.

Rennes é uma cidade de porte médio, bonita e muito charmosa. Uma cidade como infelizmente não temos no Brasil: com pouco mais de 200 mil habitantes, rica em formações, em programações culturais, teatros, cinemas alternativos e pobre em violência. Em um mês conheci Guillaume, a pessoa que seria, três meses mais tarde o pai da minha primeira filha, Luiza. Dois anos depois nasceu nossa segunda filha, Margot. Duas lindas flores no nosso jardim. A dança e a vida vivida nesse lugar - que deixarei daqui a pouco tempo- fez com que os seis meses programados se transformassem em 20 anos de vida.

Chegando em Rennes, pude rapidamente fazer cursos de técnica de dança contemporânea, de improvisação e de composição. Catherine Diverrès, Bernardo Montet, Olivier Gelpe, Thierry Bae e Christine Burgos foram alguns dos primeiros a regar o meu solo. Já no primeiro mês, comecei também a dar aulas, substituindo o Pedro quando ele precisava e, pouco tempo depois, propondo meu próprio trabalho - altamente inspirado no que aprendi na Unicamp - para uma jovem companhia de teatro da região.

No início de minha vida francesa, tentei duas audições: uma para a companhia de Catherine Diverrès (que me foi recusada antes mesmo da data do teste) e outra para uma companhia de Paris (cujo nome já não me lembro). Nesta última, para surpresa minha, fui literalmente empurrada por uma dançarina no início da audição. Não que este tenha sido o fator decisivo do meu insucesso, mas ilustrou claramente o ambiente onde estávamos, no qual todos se olhavam e se mediam. Um ambiente bem típico do mundo da dança contemporânea e do qual tenho me afastado cada dia mais.

Podemos dizer que a dança contemporânea, nos seus fundamentos, acolhe e trabalha com o singular. Mas esse singular pode ser visto sob diferentes aspectos. Nesse caso, ele é medido pela originalidade, no sentido do que podemos impressionar sendo diferentes, o que pode levar à busca do novo como uma obrigação permanente. Já o singular que habita na poesia do pequeno, do estremecer de uma folha prestes a cair de uma árvore, não encontra espaço para sobreviver nesse ambiente reservado aos « fortes », aos que suportam os vendavais. E esses espaços se separam em formas de guetos: os dos « fortes » e os dos « fracos », privando

muitos de descobrir a própria força que habita no que muitas vezes qualificamos como fraco.

No segundo ano francês, tive a oportunidade de dar um ateliê de dança para um grupo de adultos em situação de sofrimento mental, residentes do estabelecimento médico-social « Foyer de Vie le Lilas » na cidade de Vitré. Percebi que era um campo de trabalho que me interessava muito, mas que exigia outras ferramentas para se desenvolver. O que tinha aprendido até então, nas aulas de improvisação, era sem dúvida uma boa base de trabalho, mas insuficiente. Minha terra precisava de um novo alimento. A necessidade de aprofundar a questão da dança *para* (na época era *para* e não *com*) pessoas com deficiência ou em situação de sofrimento mental era evidente.

Foi então que descobri a associação Danse Harmonie, onde Chantal Sergent, dançarina e formadora, e hoje grande amiga, propõe formações para profissionais da arte, da educação e principalmente da saúde.
O encontro com Chantal foi o que realmente marcou a orientação do trabalho que faço hoje. Foi o adubo mais precioso na minha trajetória.
Fiz muitas formações com ela e hoje sou co-formadora em sua associação.

Mas foram muitos anos vividos, muitos caminhos trilhados, de ontem até hoje. No primeiro estágio que fiz, tinha algumas certezas. Pensava saber o que era dança e o que não era. Pensava também que, numa sala de aula, devia-se respeitar o professor enquanto detentor exclusivo das verdades, e seguir à risca as regras de um ambiente criado especificamente para a dança.

Por outro lado, naquele estágio, eu era a única bailarina; os outros participantes eram educadores ou profissionais da saúde. Eles não tinham os mesmos códigos que eu. E fazer um estágio de dança onde eu era a única bailarina certamente me perturbava. Mas Chantal me deu um primeiro presente, mostrando-me a importância de acolher as dificuldades de cada pessoa, a importância de fazer das próprias dificuldades um elemento de trabalho, mostrando a luz palpitante que existe em cada um de nós.

Na perspectiva de trabalhar com pessoas em situação de doença ou de deficiência, ela começava por um trabalho individual, pessoal. Sem prejulgamentos, agia, transmitia-se e

transmitia-nos por seus próprios atos. Mais do que exercícios que eu pudesse repetir ou transformar, o que ela me deu de mais precioso foi a maneira de estar com o outro, mostrando-me como era necessário criar um ambiente propicio, acolhedor. Como esse ambiente é capaz de favorecer a confiança em nós e nos outros, e como essa confiança é fundamental para que as capacidades criativas do indivíduo se desenvolvam.

Pude perceber o quanto a escuta de si, do outro e do grupo - que pensava ter desenvolvido nas minhas formações precedentes - era ainda algo bastante abstrato e distante para mim; o quanto a beleza do singular me era *estrangeira*, e o quanto realmente ganhamos ao acolher o que nos é diferente.

Esse encontro também me possibilitou um posicionamento: o da dançarina que trabalha *com* e não *para* o outro. Um posicionamento que foi criando raízes com a prática, no encontro com pessoas « não ordinárias », que me ensinaram outras formas de dançar e de pensar a dança.

Continuei a trilhar meu caminho dançante, e essas novas raízes foram crescendo e me enlaçando. Certos encontros de uma semana me deram novos alimentos, que iam potencializando ou reformulando muitas coisas que aprendera. Fiz diversas aulas regulares e incontáveis *workshops* de durações diversas.

As pessoas que então marcaram de maneira mais profunda a minha dança foram Simone Forti, Nita Little e Julian Hamilton.
Todos eles trabalhavam com improvisação. E a improvisação sempre me havia atraído, desde os tempos de Brasil.

Mas o que pude experimentar no Brasil tinha sido essencialmente baseado no *« laisser aller ».* Foi só aos poucos, na França, que entendi a improvisação como técnica e, mais tarde, como filosofia de vida. Foi também aos poucos que pude perceber que os passos da minha dança eram diretamente relacionados com aqueles que fazia na minha própria vida.

Simonte Forti, já então com seus 63 anos de idade, mostrou-me a beleza que pode ter um corpo envelhecido; a sabedoria desse corpo e dessa pessoa que nos fazia admirar suas cores de outono. Ela me permitiu desenvolver o trabalho do corpo e da palavra.

Nita Little foi uma das companheiras de trabalho de Steve Paxton, que também muito me ensinou, aos seus 72 anos de idade. Dentre tantas coisas, mostrou-me que a dança que se constrói no momento está relacionada com o que você estipula como foco – o que podia parecer óbvio, mas que para o meu corpo não era tão óbvio assim.

Por fim, com Julian, trabalhei a composição instantânea e sua relação intrínseca com o espaço. E essas três formações estão presentes no meu corpo, na minha dança, até hoje.

Com o desejo de criar as filhas no meio do verde, mudamos de Rennes para Bonnemain, à 45 Kilômetros da capital bretã. Ali ficamos cinco anos, antes de irmos para Combourg, onde vivemos por mais dois anos. Duas pequenas cidades, duas casinhas perdidas no meio do mato.

Nesse período fui sobretudo mãe. Nas horas vagas, organizava festivais, fazia aulas, dava aulas, pesquisava, explorava, participava de *workshops*. Mas era principalmente mãe.

Luiza e Margot preencheram a minha vida e a minha alma, como preenchem até hoje.

Um dia, consegui uma sala vazia num castelo. Ia regularmente dançar ali, sozinha, tentando adquirir esse compromisso individual com a minha dança, com a minha arte. Coisa que os músicos têm o habito de fazer, e que para nós, dançarinos, é algo bem incomum.

Mesmo quando nada brotava em mim, ficava eu naquela sala, pelo menos três vezes por semana, durante duas horas. Um belo exercício que me ajudou a clarear objetivos, conteúdos, perspectivas do que eu propunha *a mim mesma* como trabalho.

Ainda nessa época, comecei a trabalhar com músicos, a começar por meu ex-marido Guillaume. Durante vários anos, montei diferentes duos de dança/música, explorando as mais variadas relações entre as duas disciplinas. Dancei dialogando com contrabaixo, percussão, bateria, clarinete, piano, acordeon, flauta...

O duo com Michel Aumont, clarinetista, foi o mais duradouro dessas colaborações. Com ele

dei uma oficina para a companhia de dança do Palácio das Artes, muitos anos depois.

Em 1999, fui convidada para dar 12 oficinas para adultos com deficiência mental (leve) em um **ESAT** (Estabelecimento e Serviço de Ajuda pelo Trabalho – na época, CAT) da cidade de Dol de Bretagne. Um projeto montado pela associação « Danse à tous les étages », instalada na cidade de Rennes.

Deparei-me com questões éticas que não somente orientam uma certa estética do trabalho como fundamentam e estruturam a relação com o outro. Percebi que o que se pretendia ali era, através de um "projeto pacote", promover um "olhar positivo" sobre a deficiência de maneira formatada e voluntária, deixando pouco espaço ao desconhecido, pouco espaço para os desejos e a realidade dos participantes. Vi que o que tinha a oferecer a esse público se distanciava dos projetos propostos por essa associação, onde tudo era concebido antes mesmo do primeiro encontro. E disso não podia, nem posso, abrir mão, pois - como uma espécie de onda - bate de frente com os meus principios de dança.

Prometi a mim mesma que seria a última vez que trabalharia assim. Felizmente, consegui cumprir a promessa, mesmo nos momentos em que a geladeira estava vazia. Nesses momentos me vestia de Carmem Miranda e, com bananas na cabeça, ia dançar com o Pedro. Não que gostasse de dançar de Carmem Miranda (mesmo sendo uma grande amadora de samba e forró!) - mas nesse espaço festivo e ao mesmo tempo comercial a dança parecia ter uma outra "função" para mim. Era como se eu estivesse me distanciando daquela *outra* dança, que abraçava a minha vida.

Em 2000, voltamos para Rennes e foi então que comecei a bater nas portas de inúmeras instituições especializadas, para propor aulas de dança para pessoas com deficiência. Era o momento de desenvolver meu próprio trabalho. De tentar, experimentar, construir, descobrir outras formas de dançar e de perceber a dança. O momento de colocar em prática, mas também de esquecer muito do que havia aprendido. Momento para aprender por mim mesma e com pessoas que se tornariam, em pouco tempo, meus grandes mestres.

O tronco da minha árvore era ainda pequeno, com galhos tímidos e frágeis.

Trabalhei no primeiro ano como voluntária, dando oficinas para adultos cegos. No ano seguinte, fui contratada pelo Foyer de Vie Logis la Poterie, que acolhe adultos com deficiências mentais leves, médias ou profundas. No primeiro encontro com o chefe de serviço, travamos um diálogo mais ou menos assim:

- *A quais indivíduos essa proposta é destinada?* – ele me perguntou.
- *A todos* - respondi
- *Todos ?*
- *Sim, todos.*
- *Mesmo àqueles que não participam a nenhuma outra atividade?*
- *Sim, todos.*

« Todos »: palavra forte. Mal sabia ele o medo que gritava dentro de mim ao lhe dar esta resposta tão ousada. Seriam três meses de experiência. Mas fiquei sete anos.

Lembro-me de ter preparado três aulas diferentes para o primeiro dia, mas não consegui dar nenhuma delas. O mais simples que podia propor era ainda muito complicado e bem distante do que poderia fazer.

Fui desaprendendo, aprendendo, tateando, explorando, escutando, observando, ousando. Na própria instituição, encontrei pessoas maravilhosas que me ensinaram boa parte do que hoje acho que eu sei. Cada uma delas me ensinou algo diferente e a cada uma devo muito.

Como o que fazíamos era vivenciado por uma dezena de pessoas, entre quatro paredes, tive vontade de fazer um documentário para compartilhar essa experiência, mostrar a potencialidade de cada uma delas e a riqueza do que tinham a propor - não só no aspecto humano, mas também estético. Tinha encontrado ali meus novos mestres, com outros métodos de ensino. Dentre eles, havia Jean-Jacques Cousin.

Jean-Jacques tem hoje 49 anos. Tem Síndrome de Down e é considerado uma pessoa com deficiência mental profunda. Vive em instituições como aquela desde pequeno. Tem estatuto de inválido. Antes do falecimento dos pais, voltava para casa nos finais de semana. Hoje, o seu único vínculo social é com a instituição Logis la Poterie e a Companhia Dana, dirigida por mim mesma.

Duas coisas me tocaram na dança de Jean-Jacques: o tempo que ele levava para aceitar uma proposta (como a de tirar os sapatos: dois meses!), e como ele não somente integrava o que eu propunha como *criava* a partir desses elementos.

Resolvi tentar fazer um duo com ele, sob a forma de pequenas performances de improvisação dança-contato. Mas era preciso saber se esse projeto era algo que ele desejava também.

Jean-Jacques quase não fala (somente « sim », « não » e algumas poucas palavras como nomes de amigos) e pouco enxerga.

Antes de nossa primeira performance, não sabia ainda se ele tinha consciência do público, da representação, do nosso duo. Fui indo aos poucos, tentando respeitar cada passo que lhe era possível e tentando também identificar o que era da ordem do meu desejo e do desejo que eu sentia da parte dele, através das suas reações. Logo depois dessa primeira performance, a evidência do prazer de Jean-Jacques - não só de dançar comigo, mas de dançar para o público – era evidente.

Dançamos assim durante seis anos, antes de subirmos num palco pela primeira vez.

Foi no momento em que precisava escrever sobre o duo e escolher as fotos para a divulgação do espetáculo que me deparei com questões que me pareceram ricas: se falo de igualdade, por quê devo falar que ele tem uma deficiência? Escolho uma foto onde sua deficiência é visível ou não?
Escondo?

Essas questões, como muitas outras, suscitaram em mim o desejo de voltar aos estudos, de escrever uma dissertação de mestrado, na qual busquei defender a legitimidade artística da pessoa com deficiência profunda. Eu diria que Jean-Jacques foi o sol que deu luz à pequena arvore, o sol que lhe permitiu olhar para o céu e se enraizar na terra, abrir os braços para acolher novos ramos.

Até há poucas semanas ainda dançava com Jean-Jacques e ele ainda me ensinava a dançar. Há

pouco tempo nos apresentamos no mesmo palco onde subimos juntos há oito anos, pela primeira vez.

E o que fui aprendendo com ele? Fui aprendendo a fazer silêncio, a aceitar o que emerge e não o que eu desejo que emerja, a criar a partir desse espaço, dando espaço para que ele também pudesse criar. Aprendendo a não ser obrigada a mostrar o que conseguimos fazer, *mostrar serviço*. Aprendendo a beleza da simplicidade dos verbos *ser* e *estar*. Mas nada disso foi nem fácil; é um caminho, uma trilha, uma busca, um aprendizado contínuo.

Em 2005, fundei a associação e companhia Dana, que propõe criações de dança contemporânea e interdisciplinares, filmes, exposições, oficinas e *workshops*. Um dos grandes pilares do nosso trabalho é proporcionar experiências artísticas acessíveis a todos, assim como encontros e debates sobre dança/deficiência/saúde mental.

Em 2008, Franck Metayer, um profissional que estava em estágio no Logis la Poterie quando eu ali trabalhava, foi nomeado chefe de serviço do I.M.E. (Instituto médico educativo) Le Triskell. « Uma escola diferente para crianças diferentes ». Como ele conhecia o meu trabalho, me propôs oficinas de dança para ministrar naquela instituição, com crianças autistas em grau profundo, que apresentavam problemas importantes de comunicação e na relação com o outro.

Conheci então Celina, Aïda, Elisa, Lucille, Magali, Sarah, Louise, Flora, Contin, Anaël, Maxime, Martin, Mathis, Sanata, Victoria e muitos outros. Com alguns dançava até pouco tempo; outros chegaram, outros partiram. Cada um, mais uma vez, ensinou-me algo de precioso, deu alimento à minha terra, permitiu-me crescer. Nos três últimos anos realizamos o documentário « Hors de ma bulle ». Desde então, uma nova aventura nasceu com esse grupo, mas deixo esse tema para algumas linhas adiante.

Em 2009, fui chamada para trabalhar no hospital psiquiátrico de Rennes (Centre Hospitalier Guillaume Régnier), com um grupo de adultos do setor G10. Fiquei ali até julho de 2014. Em 2010 também trabalhei em outro setor, com dois grupos de jovens autistas profundos, com os quais co-realizei um novo documentário: « Un pas de côté ».

Assim como em todos os outros ateliês que proponho, pedi aos profissionais da instituição que me acompanhassem nas atividades. Assim, esses profissionais - muitas vezes oprimidos pelas normas e pelo peso da instituição - poderiam vivenciar uma experiência artística para si mesmos e da mesma maneira que os usuários do hospital, quebrando a barreira hierárquica entre eles e o «doente » ou o « deficiente » . Além disso, essa integração permite que se crie uma ponte entre o que é vivido nas oficinas e a própria instituição, o que é de grande riqueza para todos. Pelo menos até onde pude perceber, usuários e profissionais viveram belas experiências durante nossos diferentes percursos artísticos.

Com o grupo do setor G10, a questão de formas alternativas de representação se colocou desde o primeiro ano de oficina. Alguns desejavam se apresentar diante de um público, outros não. Propus que dividíssemos o grupo em dois, e cada grupo preparou separadamente uma pequena criação, a partir do material abordado durante as oficinas. Um grupo se apresentou para o outro.

Dois anos depois realizamos uma criação em cena, com cenário e iluminação, e a participação de outros artistas profissionais (acordeonista, figurinista, iluminador). Preparamos uma cena de dança contemporânea como se fôssemos acolher 500 pessoas. Um espetáculo sem público, a não ser uma fotógrafa. Dançamos para cadeiras vazias de veludo vermelho e – ainda assim - muitos deles estavam nervosos como se estivéssemos diante de uma sala cheia. Uma exposição fotográfica, acompanhada de uma composição sonora com as vozes dos participantes, foi a maneira que encontramos para restituir e compartilhar esse trabalho. Todos participaram na escolha das fotos para essa exposição, assim como haviam participado do roteiro geral da criação.

No ano seguinte, realizei outra exposição fotográfica, dessa vez sobre a temática corpo/espaço/paisagem. Nessa experiência, os participantes puderam interagir com o espaço e também tirar fotos eles mesmos. No ano passado realizamos o vídeo dança « Fine Une », a partir do universo imaginário de cada um deles.

Volto então para o novo projeto « Corps-accords », com crianças e jovens do I.M.E. Le Triskell. Essas crianças e jovens tinham pouco ou nenhum acesso a práticas artísticas, a não ser as que propúnhamos regularmente. As programações das estruturas culturais eram

raramente adaptadas a esse público tido quase sempre como demasiadamente difícil. Da mesma forma, a organização de atividades mistas com a participação de familiares ou de crianças e jovens « ordinários » era excepcional, para não dizer inexistente.

De maneira geral, a pessoa autista é tida como aquela que possui importantes dificuldades em entrar em relação e comunicação com o outro. Raras vezes valorizamos as formas de comunicação e de relação dessas pessoas como modos singulares de expressão, próprios a cada uma delas.

Partindo dessas constatações, imaginei um projeto englobando oficinas artísticas regulares, oficinas de dança no palco, « saídas culturais » (exposições e espetáculos), oficinas mistas (com a participação de jovens músicos do Conservatório de Rennes e crianças da Escola do Triangle), oficinas com familiares.

Esse projeto tem mostrado - apesar da grande implicação que nos demanda, ou talvez também por isso - o quanto as oficinas mistas são enriquecedoras para cada participante. Muitos pais dizem ter tido, pela primeira vez, a oportunidade de compartilhar uma vivência artística e criativa com seus filhos. Foi também a primeira vez que conseguiram tocar em seus filhos de outro modo, ou com outro sentido, diferente dos toques usuais, impostos pela vida cotidiana.

Muitas pessoas associam esse trabalho ao da dança terapia. Essa questão será tratada em um dos capítulos da tese, no qual tentarei colocar pontos de convergência e divergência entre a dança como arte e a dança como terapia.

Quanto à noção do prazer que poderia associar as duas práticas,- vem-me aqui a imagem de um dos jovens músicos do Conservatório de Rennes, que me disse que, no encontro com as crianças autistas, descobriu pela primeira vez o sentido da música, o sentido do tocar. O que era antes uma simples técnica deu lugar ao gosto de compartilhar sua arte. Fazendo um paralelo, vejo nesse trabalho uma função da dança que muito se perdeu ao institucionalizar-se; uma dança que reúne, que tem uma função social, uma dança que celebra a vida -, o que temos ainda nas nossas festas e danças populares.

Quanto à questão estética, essa experiência me permitiu torcer uma toalha encharcada de água, a deixar cair o que me parecia desnecessário, e a buscar uma forma de essência da dança. Permitiu-me também a criar *a partir de,* não *aceitando* esse *de,* mas abraçando-o plenamente. Ser aprendiz de pessoas catalogadas como inválidas é uma experiência de vida, com certeza, mas é também uma experiência estética de grande riqueza. E as duas se misturam, se abraçam, formando um só corpo.

A árvore foi então crescendo. Muitas vezes debaixo de tempestades, com dificuldade. Outras vezes à luz do sol. Às vezes seca, pelo frio e pelo vento, sem folhas.

Há alguns anos, comecei a receber vários pedidos de estagiários que desejam me acompanhar, para obter uma formação. Desde há alguns anos também venho sendo convidada a compartilhar essas experiências em diferentes lugares. Cada uma dessas vivências foi e será única, singular. Cada uma delas foi e é de grande riqueza para o meu trabalho de artista e professora, riqueza que não só expandiu o meu pequeno universo de dança como também lhe deu sentido.

Mas se cada um desses encontros é singular, existirá uma base sobre a qual eu possa me apoiar, uma *terra adequada?* Aliás, haveria necessidade de uma base qualquer?
E seria ela transmissível?
Se cada encontro é único, como transmitir "algo" para um futuro profissional, se esse "algo" fará sempre parte de um desconhecido?

Tentar levantar eixos metodológicos de uma prática de dança com pessoas em situação de deficiência ou de sofrimento mental - permitindo que cada profissional interessado possa criar sua própria linha de trabalho, sem induzir uma metodologia com receitas prontas nem verdades absolutas - é a orientação que me guia nessa pesquisa de tese.

Talvez por esse desejo contínuo de compartilhar, de questionar, de investigar. Pelo amor à dança, ao que ela pode provocar, na experiência de sua prática ou de sua observação. Pelo desejo também de restituir o que aprendi, de oferecer um pouco do que me foi ofertado, de ajudar na plantação de novas sementes, de colaborar na aração da terra, e também dessa nossa grande Terra, com as minhas pequenas mãos.

Hoje, escrevo na primavera. As folhas e as flores desenham minha paisagem. Essa árvore que me compõe também jogou sementes na terra, e foi pensando nessas sementes que estão ainda brotando que surgiu o desejo dessa tese de doutorado. Desejo que surgiu, de um lado, como eu dizia, do encontro com estagiários à procura de formação e, do outro, das minhas próprias lacunas, com as quais tive que me deparar ao começar esse caminho.

Há muitas formações na área de dança terapia, mas desconheço até hoje aquelas destinadas a futuros professores profissionais da dança que queiram trabalhar nesse campo sem abordar questões terapêuticas – mesmo que essas questões estejam presentes somente no título da formação (o que é o caso, por exemplo, do trabalho de Maria Fux) e não num desejo de clínica da dança.

Mas, afinal, se não se trata de dança terapia, mas de dança, por quê a necessidade de uma abordagem específica na área?

Meus passos nesses caminhos, traçados por mim mesma ou por outros, fazem-me responder que não basta uma formação técnica de dança para o desenvolvimento dessa prática, nem tampouco ser artista, ou ainda professor de dança.

Sabemos, por exemplo, que a escuta, a disponibilidade ao imprevisto e a presença são termos extremamente empregados pela nossa « corporação » de artistas. Mas percebo que a prática ao longo de muitas estações me fez descobrir uma parte da profundidade desses termos que me era desconhecida. Como se, ao invés de cavar um pequeno buraco para uma semente, escavássemos a terra, à procura de um poço, de uma água, capaz de alimentar as sementes lá em cima.

Esse doutorado tem essa pequena pretensão - a de tentar, com minhas singelas ferramentas, ajudar na plantação de sementes, de forma que cada jardineiro possa construir seu próprio jardim e eu possa reconhecer, talvez - por entre as flores - pequenas marcas das estações que eu mesma vivi...

Anexo 3

Resumo de Tese em francês

Danse et Autisme, espaces de rencontre

Résumé de Thèse/Université de Rennes 2

Université Rennes 2 en co-tutelle avec l'Université UNICAMP, Campinas, SP, Brésil
pour obtenir le titre de Docteur de l'université de Rennes 2
Mention : études théâtrales
Ecole doctorale ALL : (ED 506 : Arts Lettres Langues)
et
Docteur de l'université UNICAMP
Mention : éducation
Ecole Doctorale : Programme de Pós- Graduation en éducation

Présentée par
Anamaria Fernandes Viana
SOUS LA DIRECTION DE CHRISTIANE PAGE
et MARCIA MARIA STRAZZACAPPA HERNANDEZ

Préparée dans le département des Arts du spectacle
Équipe d'accueil APP (Arts : pratiques et poétique. EA : 3208)
Laboratoire Théâtre
et
dans le département d'éducationÉquipe d'accueil : Laborarte (Laboratoire d'Études sur l'Art, Corps et Éducation), Brésil

Danse et Autisme, espaces de rencontre

Thèse pour obtenir le grade de docteur de l'université de Rennes 2 et docteur de l'université UNICAMP, Brésil

Présentée par Anamaria FERNANDES VIANA

Directrice de thèse : Christiane PAGE
Discipline : études théâtrales

Co-directrice de thèse : Marcia Maria STRAZZACAPPA HERNANDEZ
Discipline : éducation

Soutenue le 02/07/2015

Membres du jury :

Christiane Page : Professeur, Université de Rennes 2 /Directrice de thèse

Marcia Maria Strazzacappa Hernández : Professeur, Université UNICAMP/Directrice de thèse

Ana Angélica Albano : Professeur, Université UNICAMP/rapporteur

Lilian Freitas Vilela : Professeur, Université UNESP/rapporteur

Eliana Ayoub : Professeur, Université UNICAMP/membre invité

José Amâncio Tonezzi Rodrigues Pereira : Professeur, Université UFPB/membre invité

Lúcia Helena Alfredi de Matos : Professeur, Université UFBA/ membre invité

Raquel Gouvêa, Doutora, Université UNICAMP/ membre invité

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

Jacques Derrida,1979- 2013

À partir du XIX ème siècle, avec l'émergence d'interrogations esthétiques et éthiques nouvelles, l'art de la danse dite *savante* a connu de profonds bouleversements. De multiples réflexions et expériences ont alors surgi, modelant ce qui fonde aujourd'hui le paysage de la danse contemporaine. En ouvrant son champ à des amateurs, puis à des individus marqués par leurs différences, cet art accueille depuis les années 1920 des corps dansants qui, par leurs singularités, vivifient grandement ce mouvement de novations.

À partir des années 1950, pour nombre d'artistes, de critiques, de chercheurs, l'art chorégraphique devient une arme contre les stéréotypes, une démarche de protestation ou de dénonciation, un acte politique. Par réverbération avec des questions contemporaines, la danse se veut territoire du devenir, espace de transformation et de découverte de soi.

Pourtant, Pierre Legendre[162] affirme que « la danse reste inscrite en tant que savoir dicté.» Est-ce que la danse contemporaine se détache véritablement des normes esthétiques doctrinaires ? Échappe-t-elle aux contraintes de la loi du marché, aux contextes institutionnels ? Peut-elle véritablement accueillir toute singularité ?

D'une part, il y a la notion même de danse contemporaine. Cette forme artistique se fonde précisément en échappant à la formalisation, en bousculant les conventions, les cadres, les normes et en associant pleinement le corps à la pensée du sujet-acteur. D'autre part, il y a le poids des codes auxquels elle reste néanmoins attachée et qui servent bien souvent de marqueurs pour l'identifier à une technique donnée, reconnaissable.

Jusque dans ce qu'il est convenu d'appeler la non-danse, qui rejette pourtant tout académisme traditionnel et met en scène généralement le geste minimal, simple et infime fragment tiré du quotidien, nous reconnaissons des caractéristiques identificatoires qui deviennent de nouveaux canons normatifs.

À partir de la postmoderne danse, l'art du mouvement se déplace pour s'inscrire hors de ses cadres habituels. Il se donne désormais dans les lieux urbains, les galeries, à l'extérieur, en pleine nature. Et depuis quelques années, il va jusqu'à s'approprier des lieux spécialisés: hôpitaux, prisons, foyers de vie pour personnes en situation de handicap, maisons de retraites; des lieux en somme qui regroupent des individus selon leurs âges, leurs maladies, leurs étrangetés et bizarreries; des lieux où sont réunis ceux qui diffèrent de la norme instituée.

Si l'image du danseur s'apparente *a priori* à la liberté, à la virtuosité et à la maîtrise du corps, l'image de la personne en situation de handicap ou de maladie, elle, renvoie au

[162] Pierre Legendre, *La passion d'être un autre: Étude pour la danse*. Paris: Éditions du Seuil, 1978, p.307.

désavantage, à l'incapacité, à la compréhension contrariée, à la difficulté à contrôler ses mouvements. Nous pourrions de ce fait affirmer qu'un gouffre les sépare et qu'une hiérarchie s'impose immanquablement : celle du « valide » sur « l'invalide », de « l'apte » sur « l'inapte », du « possible » sur « l'impossible », du « savant » sur « l'ignorant».

Ces *a priori* qui génèrent des représentations et engendrent des hiérarchisations entre les êtres sont induits par nos expériences et tissés par le discours courant et des images sociales fabriquées depuis si longtemps qu'ils en deviennent des certitudes, des vérités indéboulonnables.

Grégory Salle[163] nous fait part du « paradoxe ultime » décrit par l'auteur, à propos d'un espace jamais réellement libre : la société dans son ensemble se révèle pour lui comme étant une effrayante et sournoise prison. Le conditionnement des représentations par les normes et les codes constitue en effet un enfermement puissant.

Il s'agit d'une privation de liberté qui se loge dans l'œil de celui qui regarde. Pour « surmonter notre propre conditionnement»[164], il s'agit de prendre soin de ce regard-là, en observant ses propres limites et en questionnant ses propres rapport aux codes, aux normes. Cette posture est un métier; un « métier d'homme »[165] qui est le travail d'une vie et demande une attention constante. Pour le philosophe suisse, ce travail peut cependant s'arrêter en cours. Le combat de l'existence est également le combat de la construction, et « nul autre combat nécessite plus de soin »[166].

Ce mouvement implique de développer sa capacité à observer soi dans la rencontre à l'autre et à affûter la compréhension de ses intimes raisons. L'individu peut ainsi reconnaître ses fragilités, ses limites. C'est cela qui lui permet de regarder l'autre autrement, puisque cet autre n'est pas un objet extérieur à lui, mais constitue le prisme sensible par lequel il perçoit le monde.

Ce regard au travail et vigilant ouvre à la capacité immanente de transformation de l'être (comme l'a révélé Nietzsche). Dans ce mouvement d'émancipation des *a priori* (par Lévi-Strauss ou Bergson[167]), nous pouvons découvrir une partie de nous-mêmes, jusqu'alors voilée par les diktats normatifs.

Comment un travail artistique peut-il renverser cet état de fait ?

---

163 Grégory Salle, *Dérives buissonnières au pays du dedans*. Paris: la Rili 9 – La revue Internationale des livres & des idées, 2008, à propos de l'ouvrage de Jean-Marc Rouillan, *Chroniques carcérales*. Marseille: Agone, 2008.

164 Paulo Freire, *Pedagogia da autonomia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 80.

165 Alexandre Jollien, *Le métier d'homme.* Paris: Éditions Seuil, 2002

166 *Ibid.* p. 68.

167 Notions travaillées dans l'œuvre de Henri Bergson. *Le rire. Paris:* Éditions Quadrillage/Presses Universitaires de France, 1940.

Une personne dite autiste[168], peut-elle remettre en question le savoir du professionnel ? En quoi cela peut-être une source d'apprentissage pour ce dernier ?

La danse est une technique qui se transmet d'un individu à un autre. Elle est régie par des codes bien souvent renforcés, alimentés par les exigences du marché du travail. Comment donc la danse peut-elle être un espace à l'abri des canons esthétiques, des contraintes doctrinales et normatives, un espace sensible où peut émerger ce mouvement d'émancipation? Y aurait-il une esthétique, une technique particulière qui puisse favoriser l'affranchissement de ces *a priori*?

Aujourd'hui, nombreux sont les artistes qui développent des projets artistiques et/ou éducatifs avec des personnes non-ordinaires; des personnes que nous appelons *extraordinaires*. Ces projets tracent des chemins des plus divers. La danse pour ou avec des personnes *extraordinaires* peut être un espace de protestation, de transformation, de résistance ou de dénonciation. Elle peut devenir aussi un lieu de normalisation, de contamination[169], une esthétique qui impose une certaine manière d'être, de percevoir le monde, de se montrer à celui-ci.

Comment pouvons-nous transcender la dichotomie entre le «malade » et le « sain », le «normal » et « l'anormal», le «valide » et « non valide»? Un individu dit « handicapé mental » peut-il faire découvrir de nouveaux chemins de danse à un danseur dit « expert » et en bonne santé?

Pourrions-nous utiliser tout simplement le terme «danse» pour cette pratique?
Dans le documentaire « Bruit Blanc », la chorégraphe et danseuse contemporaine Mathilde Monnier, à propos du travail effectué avec Marie-France, jeune femme dite autiste, déclare :

> C'est difficile pour un danseur qui passe son temps à essayer de l'élever, d retomber au sol, de retomber de cette manière-là tellement encastrée dans le sol, tellement collée au plancher. C'est très difficile, nous, dans notre métier, on passe son temps à essayer de s'élever, de se déplacer, d'être léger. Là, d'un coup, il y a une sorte de poids extrêmement archaïque. Et ça, c'est l'expérience de la danse de Marie-France[170].

---

168 Rappelons que le mot autisme est forgé au début du XXe siècle par le psychiatre suisse Eugen Bleuber à partir du grec «autos» (soi-même) pour désigner l'enfermement sur soi de certaines personnes considérées alors schizophrènes. En 1943, ce terme est appliqué par le pédo-psychiatre américain Leo Kanner pour définir ce qu'il désigne comme étant « un trouble de la communication et de contact affectif ».
Trouble mental ou déficience mentale? Cette question constitue le principal point de conflit qui traverse la seconde moitié du XXème siècle jusqu'à aujourd'hui entre la psychanalyse et le comportementalisme à propos de l'autisme.

169 Je m'inspire ici de l'oeuvre de José Tonezzi, *A cena contaminada,* Sao Paulo : Édiçao Perspectiva, 2011.

170 Mathilde Monnier; Valérie Urréa, *Bruit blanc: autour de Marie-France*. Centre chorégraphique national de Montpellier Languedoc Roussillon: La Sept Arte y Les Films Pénélope, 1998. Vidéo numérisée, couleur , 52 min.

Qui transforme qui dans cette danse? Et constitue-t-elle un processus thérapeutique? Pour Mathilde Monnier[171], ce travail est une initiative purement artistique. Mais quel est l'élément alors qui distingue la danse comme acte artistique de l'acte thérapeutique? Quelle est la frontière qui délimite la nature distincte de ces actes ?

Selon Anne Boissière, « La danse rend possible la création d'un autre espace où les jugements laissent la place à la découverte. Elle n'est pas seulement un art du geste mais un art qui fait geste (…).»[172]

Toutefois, quand elle se réduit à des procédés classiques de représentation - non seulement dans sa forme mais surtout dans son fond, dans sa chair - elle peut construire des espaces que nous qualifierons avec Georges Perec d'inhabitables, fait « d'architecture du mépris » qui font la part belle à « l'irrespirable », « le petit », « le mesquin »[173], une structure faite pour et par la volonté d'ostentation.

La danse crée ainsi un champ discriminant, hiérarchique, obstrué, où le *grassouillet* danse derrière les autres, et le *handicapé* reproduit ce qu'on lui demande, coûte que coûte. En effet, malgré les nombreux changements apportés depuis la modernité, la danse est probablement l'un des arts - pour ne pas dire « l'art »- dans lequel le souci de l'apparence occupe une place prépondérante. L'esthétique du corps jointe à l'esthétique du mouvement ont façonné l'imaginaire collectif du danseur et de la danse.

La danse sur laquelle s'appuie cette étude considère cet art comme un pré, une terre vierge à découvrir, à labourer, un paysage mouvant. C'est une pratique qui implique le sujet, qui engage à la responsabilité.

Cette recherche a pour ambition de contribuer, à sa mesure, à la possibilité que d'autres danseurs défrichent et déchiffrent de nouveaux espaces dansants.

La méthodologie de cet étude impliquera principalement la description et la réflexion s'originant de mon expérience en tant que danseuse, chorégraphe et intervenante. Je m'appuierai plus spécifiquement sur ma pratique construite au cours de dix-huit années de travail avec des personnes en situation de handicap ou ayant des troubles mentaux en France; pratique jalonnée par l'accompagnement du travail de la danseuse et formatrice Chantal Sergent et des danseurs-chorégraphes Patricia Kuppers et Franck Beaubois.

---

171 *Ibid.*

172 Anne Boissière, « Le mouvement expressif dansé : Erwin Strauss, Walter Benjamin », In : *Approche philosophique du geste dansé, De l'improvisation à la performance.* Anne Boissière, Catherine Kintzler (éds), Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p.07.

173 Geoges Perec, *Espèces d'espaces,* Galilée, 1974, p.176.

À cet égard, je ne revendique pas la neutralité dans cette thèse. En effet, cette recherche à été l'occasion d'éprouver ce que nous propose Merleau-Ponty :

> (…) je ne suis pas dans l'espace et dans le temps, je ne pense pas l'espace et le temps ; je suis à l'espace et au temps, mon corps s'applique à eux et les embrasse. L'ampleur de cette prise mesure celle de mon existence ; mais, de toutes manières. elle ne peut jamais être totale : l'espace et le temps que j'habite ont toujours de part et d'autre des horizons indéterminés qui renferment d'autres, points de vue.[174]

Ces expériences sur lesquelles je m'appuie ont traversé mon corps propre, ont été la scène de rencontres pour ma vie décisives. Aussi, l'option d'écrire à la première personne et le ton personnel employé tout au long de cette thèse était naturelle, semblait pertinente. Laurence Louppe souligne que l'analyse de la danse est «multiple et intime». Multiple, par l'interaction de nos sensations kinesthésiques avec l'objet chorégraphique. Intime, puisque ce même objet nous amène à ce qu'il y a de plus secret à la fois sur le plan sensoriel et émotionnel. Ainsi, nous pouvons dire que l'acte d'écriture de cette étude travaille sur le corps de celle qui l'écrit, convoquant pour matière première ses sources intimes, comme le voyage d'un corps qui aborde aux rives de son dire. Un dire dont nous cernons la limite car une parole sur la danse est trop bousculée par le présent de son expérience pour être vraiment assurée de sa légitimité.[175]

Grand nombre des pratiques ici évoquées ont eu lieu avec des enfants et des jeunes dits « autistes profonds ». Des sujets rencontrés qui, pour la plupart, ne communiquent pas verbalement, ont des manières singulières de pour faire avec leur corps, de pour faire avec leur environnement. Des enfants, des jeunes qui bien souvent n'arrivent pas à se faire comprendre, à faire entendre leurs refus, leurs acceptations.

Cette expérience a été partagée avec un grand nombre de professionnels de la santé, de l'éducation spécialisée ainsi que des personnes provenant de d'autres champs; autant de personnes qui m'ont aidée à penser, à comprendre et à questionner cette pratique. C'est la raison par pour laquelle parfois j'emploierais le pronom «nous», plus juste alors que «je».

Il est précieux d'ajouter que le travail que je décris se fondent d' sur une éthique. La référence ici au concept de *care* m'apparaît éclairante dans le sens que lui donne Joan Tronto en tant qu' « activité générique qui comprend tout ce que nous faisons pour maintenir,

[174] Maurice Ponty-Merleau, *La Phénoménologie de la perception.* Paris: Éditions Galimard, 1945, 1996, p. 195.
[175] Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles: Contredanse, 2004, p.28, 29.

perpétuer et réparer notre monde de sorte que nous puissions y vivre aussi bien que possible »[176].

Avec Jean-François Gomez nous soulignons que le *care* « pourrait devenir passe-partout dès lors qu'(il) recouvre un grand nombre de phénomène liés à la vie »[177]. Mais il désigne bien plus cette attention qui ramène « les activités de soin et d'assistance dans le domaine de préoccupations universelles »[178]. « Le *care* n'est pas une mode, mais une autre façon de penser. »[179]

Cette thèse se divise en huit parties. Afin de clarifier mon positionnement en tant qu'artiste, je propose au Lecteur un premier chapitre dans lequel je traite les similitudes et distinctions entre la danse et la danse thérapie. Sur ce sujet, je m'appuie essentiellement sur les auteurs Benoît Lesage et Jocelyne Vaysse, ainsi que sur les récits d'artistes et d'art-thérapeutes.

Le chapitre suivant concerne la question de l'espace et plus spécifiquement de la notion de l'espace dans la danse. Nous introduisons le récit de trois jeunes dits autistes qui nous aident à réfléchir sur l'espace intime. Pour cela, je convoque principalement les auteurs Laurence Louppe et Maurice Merleau-Ponty, ainsi que la notion de Kinesphère de Rudolf Laban.

Le troisième chapitre fait référence à l'espace individuel, l'image de « bulle » ou de « forteresse vide » souvent associées au sujet dit autiste, la notion de aida de Kimura Bin, et de *proxémie* de Edward T. Hall. Chacun des trois jeunes cités dans le chapitre d'avant, encore présents ici, nous montrent la dimension unique de l'espace individuel et de ses manifestations dans la relation avec l'autre.

Le quatrième chapitre aborde la question du toucher et des différents espaces qu'une certaine qualité de toucher peut produire, aussi bien pour les individus eux-mêmes, que pour leur environnement. Pour cela, je fait appel aux auteurs Farah Rosa et Flavia Liberman.
Trois autres personnes nous guident dans ce chemin, l'une d'entre elles, Jean-Jacques Cousin, sera la seule personne citée sans autisme. Pour ce particulier, je m'inspire de la pensée qu'Alain Badiou amène a partir de deux poèmes de Mallarmé.

Au cinquième chapitre, en m'appuyant sur le récit de deux jeunes, j'engage la question de "géographie de relations" (DALCROZE, 1981) que l'individu établit avec son

[176] Joan Tronto, *Un Monde Vulnérable, pour une politique du care.* Avant propos de Liane Mozère, traduit de l'anglais (Etats Unis). Paris: Editions La Découverte, 2009, p.13.
[177] Jean-François Gomez, *L'educateur et son autre histoire, ou mort d'un pédagogue*, Genève: Edition des deux continents, 1994, p.216.
[178] *Ibid*, p.217.
[179] Pascale Molinier, *Le Travail du Care*. Paris: Edition La Dispute. 2013.

environnement. à partir de la notion de lignes d'erre de Fernand Deligny et de territoire de Félix Guattari et Gilles Deleuze.

Dans le chapitre suivant, je m'inspire de la notion d'hétérotopie de Michel Foucault pour traiter la question de l'espace commun. Question complexe lorsque l'on travaille avec des singularités si marquantes. Nous abordons une partie du projet Corps-accords de la compagnie association Dana sous la lumière d'autres jeunes et l'expérience que j'ai eu avec les danseurs chorégraphes Patricia Kuppers et Franck Beaubois.

Le septième chapitre donne des exemples d'erreurs commises au sein des ateliers et a pour objectif de montrer les enseignements que nous pouvons tirer de ces erreurs.

Enfin, le dernier chapitre est composé par 5 exemples concrets d'ateliers afin que le Lecteur puisse avoir un aperçu concret du déroulement d'un atelier, des difficultés et solutions rencontrés, ainsi que d'une possible continuité entre l'un et l'autre.

Une grande partie des perceptions sensibles que j'ai vécues ne peuvent pas être traduites dans le texte écrit, puisque quelque chose du corps échappe à la logique du langage verbal. Il y a là un « reste inassimilable par tout discours possible ».[180] Ce travail est une tentative de traduire de ce qui a été un vécu, un éprouvé en un *logos*, un discours, une parole.

Dans ce cheminement, j'ai rencontré des personnes qui étaient de *vrais* auteurs. Les leçons que j'ai reçues d'elles continuent aujourd'hui à infuser mon travail. Il s'agit d'Individus souvent désignés «d'impuissants», «d'incapables», des «handicapés», «autistes», «fous» ou «inutiles», «incompétents» et «idiots». Ces personnes sont souvent assignées à une place : celle d'où l'on ne fait que recevoir des traitements, de l'assistance, de l'aide. Depuis cette place, elles n'ont rien à offrir, que à recevoir.

Ces personnes *extraordinaires*, m'ont appris à danser et à penser la danse autrement. Elles m'ont montré que mes constructions imaginaires (imprégnées par les représentations collectives dominantes) appauvrissaient considérablement ma vision de la danse. Elles m'ont donné l'occasion de voir la poétique du mouvement minime, la poétique de pré-mouvement, de ce qui ne se voit pas, de ce qui l'on ressent lorsque l'on fait silence, de ce qui nous échappe, à première vue.

Elles m'ont offert la possibilité de vivre l'espace dans une dimension qui m'était, jusqu'alors, inconnue: l'espace comme territoire de sensations, dans lequel nous partageons une respiration. Elles m'ont amenée à une danse qui se dépouillant de ses codes dominants, touchant l'essentiel, impliquant la rencontre, permet un champ de possibles.

[180] Jacques Derrida, « Ce qui reste à force de musique » in *Psyché*. Paris: Editions Galilée, 1987, p.101.

Des personnes qui délirent, se mutilent, ne parlent pas le plus souvent. Des personnes qui pour beaucoup ont passé toute leur vie dans des institutions spécialisées. Des personnes qui se jettent contre le mur, qui se mordent, qui se couvrent avec leurs excréments. Des personnes qui inventent un usage spécifique et unique du corps, qui créent des liens inédits avec le corps de l'autre, avec l'espace, avec le temps, avec les objets, avec le monde en sommes qui les entourent et duquel, aussi étrange que cela puisse nous paraître parfois, elles font partie.

À ces personnes *extraordinaires*, je dois le peu que je sais. Et à l'une d'entre elles, Jean-Jacques Cousin - pour toutes - je dédie cette thèse.

Postulons que la danse est un art qui peut et qui doit être en mesure de créer des nouveaux territoires esthétiques et éthiques grâce à des corps hors-normes, grâce à des personnes *extraordinaires*. À partir de là, cette thèse a pour objectif de tracer quelques paramètres généraux d'une approche méthodologique de danse plus spécifiquement avec des personnes dites autistes. Elle est destinée aux professionnels de la danse, à ceux de la santé, du champ de l'éducation spécialisée, du *care* en général et à ceux qui se destinent à y œuvrer.

Nous appelons aussi de nos veux que cette recherche puisse être source de réflexion pour d'autres personnes intéressées par la question de l'autisme, parmi lesquelles, bien sûr, des membres de familles concernées.

Il ne s'agit pas ici de construire un manuel indiquant étape par étape ce qui devrait être fait. Une telle notice applicable à l'infinie s'opposerait à ce qui fait la spécificité de notre pratique: l'écoute de soi, de l'autre, ici et maintenant et le pari de l'irréductible singularité des êtres, des situations. Par conséquent, cette posture de travail ne peut se ramasser dans un savoir pré-établi et donc autoritaire.

Il s'agit bien au contraire de promouvoir, à partir de notre cheminement, une attention à l'endroit de cette activité artistique, de sorte que la personne intéressée puisse elle-même, par sa propre main bricoler son parcours propre, unique.

Ainsi, le récit de mon expérience servira comme point d'appui pour mettre en lumière ce qui a pu être fait, dans un moment précis, avec un sujet précis. Il n'a en rien la prétention de devenir un guide de bonne pratique, un kit reproductible à l'identique.

La pratique de danse dont nous parlons ici s'inscrit dans une logique à la fois d'individualisation et de mise en commun. Elle révèle nos singularités par le truchement de l'autre. Chaque individu en effet doit être considéré, respecté dans son originalité, sa liberté.

Et c'est à partir de cela que peut advenir un espace en partage, au sein duquel nous apprenons les uns avec les autres, les uns par les autres, rompant les traditionnelles hiérarchies de transmission.

C'est dans cette même veine que se fonde l'approche méthodologique ici proposée. L'enjeu est de soumettre des axes de pratiques que le professionnel intéressé peut saisir pour alimenter, nourrir, vivifier sa propre pratique mais en trouvant par lui-même sa spécificité, son style. C'est l'esprit même de cette pratique de danse: que chacun trouve par soi-même, par l'autre, des portes inédites. C'est cette disposition qui permet au *meneur* de l'activité de transformer ce qui est usuellement considéré comme de la vulnérabilité, de fragilité, en potentialité créative.

De cette manière, nous pouvons ouvrir un espace de possibles là où il n'y aurait *a priori* que de l'impossible. Comme le souligne Claude Rabant,

> Le possible pourrait naître dans une temporalité fragile, sous forme d'un avenir vacillant, hors des lignes de contraintes, c'est-à-dire, à l'envers de la menace, une certaine liberté et un certain plaisir capable de déplacer les positions trop établies et contraignantes du nécessaire et de l'impossible.[181]

Nous faisons le choix de parler d'atelier de danse plutôt que de cours de danse car, dans notre proposition, il n'y a aucune intention de former autrui à une certaine technique, ni de lui transmettre un savoir donné. Nous cherchons à rendre possible l'avènement d'une expérience artistique partagée.

La notion d'expérience est essentielle. Rappelons que ce mot renvoie à deux significations. D'une part, il a pour sens l'essai, la prise de risque, *en essayant*. D'autre part, l'expérience évoque la pratique par laquelle nous construisons notre parcours. Se sont là deux sens qui, dans ce projet, marchent ensemble. Il est en fait précieux que l'ignorance et la connaissance puissent s'articuler, s'alimenter mutuellement dans cette pratique de danse et la pensée en construction qui s'y origine. Ignorance, bien sûr, non pas dans le sens de la négligence ou de la fermeture au savoir, mais dans le mouvement d'éloignement de tout ce qui pourrait constituer un obstacle à l'acceptation du nouveau, de l'inattendu, du possible. Ignorance non *d'un* savoir mais *vers* un savoir. Un savoir qui se veut toujours en question, toujours en mouvement. Cela implique de ne pas mobiliser des *a priori* rigides et sacrés, des préceptes dogmatiques. Il s'agit de ce non-savoir qui est nécessaire « pour que quelque

[181] Claude Rabant, « Ce qui menace le corps ». In *Incorporer :* Nouvelles de Danse. N° 46-47, Bruxelles: Contredanse, 2001, p.166.

chose ait lieu, pour qu'une responsabilité soit assumée ou pour qu'une décision soit prise, pour qu'un événement ait lieu ».[182]

Prenons aussi la métaphore du *blind spot*, le point aveugle. C'est une tâche aveugle, un foyer dans l'œil dépourvu de toute sensibilité à la lumière autour duquel s'organise le champ de vision. Neurologiquement et physiologiquement cette tâche aveugle est nécessaire à toute visibilité possible. Le *savoir* de la vision ne peut faire l'économie du *non-savoir* radical du *blind spot*.

Y aurait-il des fondamentaux, des principes à respecter pour développer une démarche qui embrasse d'un même mouvement les deux versants du mot expérience, devenant ainsi source de création pour le professionnel comme pour la personne *extraordinaire* ?
Et comment nommer alors cette danse?
Danse thérapie, danse-mouvement thérapie, danse-inclusion, danse-intégration, danse-handicap, danse et différence, ou tout simplement *danse*?

Le choix du terme utilisé indique un projet spécifique de travail. Il révèle aussi une façon de concevoir l'articulation possible entre la danse et le handicap. Il dessine la représentation que l'on se fait de cette articulation. Comme l'a observé Carlo Lepri, «Chaque représentation conduit à une posture spécifique, qui doit être entendue non pas tant comme une simple opinion sur quelque chose ou quelqu'un, mais surtout comme une prédisposition à agir d'une certaine façon. »[183]

Force est de constater que bien souvent, presque par automatisme, lorsque est articulé l'art au handicap, c'est dans une visée thérapeutique, dans une stratégie de soin ou un projet éducatif.

Avançons ici que ce fait est symptomatique d'un préjugé de la part des «normaux», pour qui les «anormaux» n'ont rien à apporter à la société en générale, à la sphère artistique en particulier. Il s'agit d'une réduction de la personne à son signe distinctif, son stigmate. Nous le constatons souvent: lorsqu'elle est malade ou handicapée, la personne ne peut pas faire une activité artistique, car tout ce qu'elle engage relève automatiquement du domaine thérapeutique, éducatif.

[182] Jacques Derrida, *Penser à ne pas voir, Écrits sur les arts du visible,* 1979-2004, Essais éditions de la Différence, 2013, p.47.
[183] Carlo Lepri; Enrico Montobbio, *Quem eu seria se pudesse ser.* Campinas: Editora Saberes, 2007, p.42.

Pour Pascal Possoz, médecin de l'hôpital[184] où travaille Mathilde Monnier, il est « absolument évident qu'il faut déposséder l'artiste du statut de thérapeute (...) »[185]. Et c'est exactement ce qui fait Monnier. Comme l'a observé Brigitte Chalande, coordinatrice de la «Maison des Expressions - Association les Murs d'Aurelle, » « ce n'est pas thérapeutique parce que Mathilde Monnier ne veut pas l'amener sous une forme de soin ».[186]

Selon les propos de la chorégraphe, « On propose aux équipes médicales une pratique... sans dogme

ni postulat, fondée sur une connaissance intuitive du corps qui nous vient de la danse, qui est avant tout un art. »[187]

Une personne peut s'épanouir, se construire différemment et se sentir valorisée par un travail artistique situé hors de toute visée médicale et/ou curative, éducative. Nous ne pouvons pas pour autant prétendre, à partir du plaisir et du bien-être vécu par l'individu – que nous la soignons, nous l'éduquons.

C'est d'ailleurs une question qui ne se pose pas lorsqu'il s'agit d'un individu dit normal.

Comme le soulignent Leppri et Montobbio,

> Un homme normal se promène à cheval, nous disons simplement qu'il «se promener à cheval » - si, en revanche, il est une personne handicapée il fait de «l'équithérapie »; un homme normal fait de la gymnastique, et une personne handicapée qui fait la même chose fait de la «thérapie psychomotrice »; si une personne s'occupe en faisant du bricolage, elle a un hobby, mais si c'est quelqu'un avec un handicap, elle fait de «l'ergothérapie».[188]

Distinguons donc l'expérience de la danse de celle de la danse-thérapie. Jean-Oury[189] souligne la nécessité de cette distinction, sans laquelle de nombreuses créations artistiques seraient englouties sous l'étiquetage du thérapeutique ou encore de l'occupationnel[190].

Prenons l'exemple de Pippo Delbono. Il découvre le théâtre dès sa prime jeunesse marquée par une famille italienne ultra-catholique. Puis, dans une tentative d'échapper à ses premiers troubles sentimentaux qui l'amènent aux drogues et le font flirter avec la mort, il s'inscrit très jeune à l'école de théâtre de Savone. Cette expérience artistique semble avoir été

[184] Il s'agit de l'Hôpital de la Colombière, à Montpellier.
[185] In *Bruit blanc: autour de Marie-France* de Mathilde Monnier; Valérie Urréa. *op.cit.*
[186] *Ibid.*
[187] *Ibid.*
[188] Carlo Lepri; Enrico Montobbio, *op.cit,* p. 35.
[189] Jean Oury fut psychiatre, psychanalyste, fondateur et directeur de la clinique de Cour-Cheverny dans le Loir et Cher, située au château de La Borde. Il a été membre de l'École freudienne de Paris fondée par Jacques Lacan du moment de la création jusqu'à la dissolution de ce mouvement psychanalytique. Son travail a été profondément marqué par la rencontre avec Lacan et Tosquelles.
[190] Voir Jean Oury, *Essai sur la création artistique, L'imaginaire comme facteur d'intégration biopsychologique,* Éditions Hermann, 2008, p. 133.

pour lui un moyen de maintenir le fil de son existence dans les moments où il risquait d'y perdre pied.

Mais doit-on en déduire que le théâtre fut thérapeutique pour lui ? Parlant de lui-même il déclare: « Antonin Artaud, le poète qui a été interné si longtemps dans un hôpital psychiatrique, a écrit que le théâtre est un geste de liberté dans la contrainte. Je crois que c'est grâce à ces années de contrainte que j'ai commencé à rechercher un chemin de liberté. »[191]

Si nous soutenons que le théâtre fût thérapeutique pour Delbono, nous pourrions étendre cette idée à la grande partie des artistes, pour qui l'art représente un cadre indispensable à leur existence même, un espace vital d'expression de leur pensée et de leur sensibilité. Plaisir, expérience libératrice, catharsis ou reconnaissance en sont bien les clés, sans que ces visées ne se recouvrent en rien d'une quelconque prétention thérapeutique. Nous pouvons citer, également à titre d'exemple, le travail de l'artiste polonais Tadeusz Kantor qui, à travers le corps de ses comédiens, invoquait sur scène des personnages de sa propre famille, ou encore Woody Allen, dont une grande partie de l'œuvre s'appuie sur sa propre expérience psychanalytique.

Dans nombre de pratiques, une question éthique se pose. En effet, lorsqu'un établissement de soin fait appel à un artiste pour mener une activité artistique et que ce dernier la présente comme telle aux personnes qui vont y participer, il paraît alors incohérent que l'artiste ou les soignants en tirent par la suite des interprétations à visées thérapeutiques. Dans ce cas, les participants ne seraient-ils pas *pris au piège* d'un regard exclusivement médical ? Sylvie Prieur, psychologue au Centre Carpeaux de Paris, souligne que

> La question à se poser à propos de l'art-thérapie est celle de la place qu'occupe le danseur. Soit je dis simplement aux patients que nous allons faire de la danse ensemble, soit j'ajoute que le tout sera analysé par la suite dans le cadre de la thérapie, auquel cas les données de départ se trouvent modifiées. Fait-on entrer l'art à l'hôpital en tant qu'outil ou pour mener à bien un projet culturel ? Voilà la question qu'il convient de se poser avant tout.[192]

Parmi plusieurs structures de soin, l'Institut Marcel Rivière/CHS, situé à La Verrière, accueille différentes actions culturelles, comme la direction des ateliers chorégraphiques. Il est aussi un lieu de résidence destiné aux chorégraphes et aux danseurs dans le cadre de leurs recherches, permettant d'aboutir à la présentation de spectacles ou de

[191] Pippo Delbonno, *Récits de juin*. Traduction de Myriam Bloedé et Claudia Palazzolo. Éditions Actes Sud, 2008, p.21.

[192] www.developpementculturel.culture.gouv.fr/danse-deplacee.pdf date de la visite : 13/10/2009, p. 19

situations de dialogue avec le public. Par le biais d'une initiation à la danse contemporaine et à la composition chorégraphique accueillant des patients, des membres du personnel soignant mais aussi des habitants de la région, les ateliers chorégraphiques de l'Institut Marcel Rivière ont été animés au départ par le chorégraphe José Montalvo, puis par Thomas Duchatelet. La participation est libre : elle ne se trouve pas prescrite par le corps médical. A l'issue de chacun de ces ateliers de composition chorégraphique, un spectacle est présenté. Selon Madeleine Abassade,

> les pièces chorégraphiques donnent un sens à l'idée d'inscription de l'hôpital au cœur de la cité, dans un contexte de valorisation du malade à ses propres yeux et aux yeux de son entourage. Elles nous donnent l'opportunité de participer à des rencontres en dehors des murs de l'hôpital, ainsi que de danser dans d'autres hôpitaux. Autrement dit, la danse nous invite à nous déplacer ainsi qu'à déplacer nos regards vers ce qui est inhabituel, la maladie et l'hospitalisation […] À l'hôpital, nous faisons du corps en souffrance un corps qui danse. La danse s'écarte des chemins balisés pour ouvrir vers l'aventure, au moyen du geste inconnu qui devient matériau pour danser.[193]

Martine Mathien-Duval[194] précise que cette question a été longuement débattue lors de la création de l'atelier danse proposé au CHS de Brumath où il fut

> décidé que les danseurs restaient des danseurs, les patients des patients, que les soignants participaient à l'atelier comme les patients mais sans interpréter ce qu'ils y voyaient. Par conséquent, les objectifs ont été d'emblée définis comme artistiques et culturels, bien que l'atelier soit organisé dans un lieu de soins et avec des soignants.[195]

D'après Vaysse,

> le terme « Thérapie » accolé à « Danse » signale explicitement que les dimensions motrices, expressives et artistiques de la danse ne sauraient suffire à rendre compte du processus thérapeutique en cours. En effet, il y a l'idée sous-jacente de la nécessité de fournir un cadre psycho-dynamique et théorique à cette activité.[196]

Pour Benoît Lesage, le terme même de danse-thérapie sous-entend le recours au mouvement dans une visée thérapeutique et interroge de façon plus large les fonctions de la danse dans un tel processus.

Marian Chace est une pionnière américaine ayant à partir de 1940 utilisé la danse comme outil d'intervention sur le terrain de la santé mentale. Sans définir encore ses ateliers comme relatifs au thérapeutique, elle affirme qu'elle s'est aperçue du fait que «

193 www.developpementculturel.culture.gouv.fr/danse-deplacee.pdf date de la visite : 13/10/2009, p. 02
194 Psychiatre au CHS de Brumath.
195 www.developpementculturel.culture.gouv.fr/danse-deplacee.pdf date de la visite : 13/10/2009, p. 15
196 Jocelyne Vaysse, *Danse et pensée – une autre scène pour la danse*. Germs: Ouvrage collectif, édité sous la direction de Ciro Bruni, 1993, p.33.

l'intérêt et l'attention qu'elle accordait à tous ses élèves se transformait en l'apport d'un soutien offert à des individus aussi bien qu'à des danseurs. »[197] Remarquons au passage que la danse-thérapie prend naissance au sein d'un atelier de danse. Et remarquons surtout que Marian Chace ne prend plus en compte l'esthétique du mouvement mais l'état psychique et émotionnel de ses élèves. Elle qualifie cette démarche de « Dance Mouvement Therapy » (DMT), de « Thérapie par la Danse et le Mouvement ».

La « Danse Thérapie » (DT), dénomination française utilisée par Rose Gaetner, qui n'exclut pas la composante « Mouvement », naît en France dans les années 1950. Il est possible aujourd'hui d'obtenir un diplôme d'État en danse-thérapie dans diverses universités françaises. Suivant une formation en technique de danse, mais aussi en analyse du mouvement, en psychologie clinique et psycho-pathologie, l'étudiant danseur-thérapeute se forme différemment d'un étudiant danseur.

Comme le signale clairement Vaysse « ce sont les thérapeutes qui sont censés connaître la danse - ou activité assimilée »[198]. Un tel étudiant développe donc la capacité d'identifier «les maux de l'individu», qui n'est pas son élève mais son patient ; il véhicule aussi la volonté, la visée de le soigner. Il est intéressant de noter que les professionnels travaillant dans ce domaine désignent différemment l'objet de leurs activités.

Trois danseuses de différentes nationalités, nées entre 1920 et 1928, sont un bel exemple de ces différentes positions.

Pour l'Argentine Maria Fux, danseuse, chorégraphe et formatrice en danse-thérapie,

> La mobilisation, à la fois avec les enfants comme avec les adultes, est toujours de caractère psychologique, mais cela n' implique pas une position thérapeutique pré-établie.(...) dans certains cas, mon travail de communication et d'expression avec le corps se complète avec un traitement psychothérapeutique, ce je fais avec les médecins spécialisés.[199]

Anna Halprin, chorégraphe et danseuse, grande figure de la danse post-moderne américaine, fait des questions sociales, politiques et humaines le centre de son travail.

> Certains vont penser que ce que je viens de décrire (à propos de son travail avec la maladie) est de la thérapie. Pour moi ça n'en est pas, c'est seulement une façon d'approcher son corps qui peut aider à débloquer ce qui rendait la vie misérable. (...) je le répète, je ne suis pas une thérapeute, je suis une artiste, et ce qui compte pour

[197] Jocelyne Vaysse, *La Danse-Thérapie, Histoire, techniques, théories*. Paris : Édition l'Harmattan, 2006, p.18, 19.
[198] *Ibid.* p.227.
[199] Maria Fux, *Dança, experiência de vida*. São Paulo: Editora Summus, 1983, p.97.

> moi c'est de générer, de stimuler, d'élargir la créativité des personnes avec lesquelles je travaille.[200]

La danseuse et pédagogue brésilienne Angel Vianna a accueilli des personnes « avec des handicaps physiques, cognitifs, mentaux, sensoriels et multiples. ». Selon Ana Victoria Freire, Angel s'est « toujours préoccupée de la transformation personnelle au sein des possibilités de chacun », et de comment « le bénéfice du travail du corps pourrait produire des individus heureux à partir de la conscience de son corps vivant et acteur dans le monde. »[201]

Ces questions interrogent notre relation à la différence. Elles parlent de notre capacité ou de notre incapacité à apprendre et de nous laisser transformer par celui qui est différent de nous, celui qui est souvent réduit à l'étiquette qui l'assigne à une place d'incapable.

Comme nous le disent Lepri et Montobbio, le « danger de la différence entre nous guette et nous fait tomber dans des pièges qui opposent le bon au mauvais, le normal à l'anormal, le malade et la personne saine. »[202]

Rappelons qu'il y a seulement un siècle, l'anomalie, la déformation, la différence réunissaient dans un même tout des individus dont on destituait le sexe, l'âge, l'identité. Des monstres déformés. C'est ainsi considérés qu'ils servirent de chair pour les loups, au même rang que les déchets, les ordures destinées aux eaux des rivières. Comme des animaux, ils étaient livrés à l'œil du public dans des zoos, des expositions ou des foires. Petites ou grandes attractions qui faisait un usage commercial de l'anomalie. C'était là l'exposition de la déformation pour une culture de masse et qui a propagé une véritable norme du corps, renforçant les relations de pouvoir et instituant l'ordre, la discipline, le contrôle.[203]

Depuis lors, différentes représentations de ceux qui ne rentrent pas dans les codes esthétiques ou les normes des dominants ont surgi et demeurent encore, tapis dans le lit de nos projections. «Tolérer», «accepter», «accueillir», «s'imprégner», «composer avec ». Chacun de ces mots ou de ces expressions ouvre différentes possibilités dans la manière de voir l'autre et d'être avec lui dans le monde.

Cette étude aborde la danse comme une forme d'art, sans objectifs thérapeutiques avec des personnes dites autistes. Elle prend sa source dans une certaine façon de penser, de sentir. Elle traverse les champs de l'esthétique, de l'éthique, de la politique.

---

[200] Jacqueline Caux, *Anna Halprin, à l'origine de la performance,* Panama Musés, 2006, p.125.
[201] Ana Vitória Freire, *Angel Vianna – Uma biografia da Dança Contemporânea*. Rio de Janeiro: Dublin, 2005.
[202] Carlo Lepri; Enrico Montobbio, *op.cit*, p.14.
[203] Jean-Jacques Courtine, *Histoire du corps, Les mutations du regard: Le XX siècle.* Paris, Édition Seuil, 2006.

Dans l'atelier, le *meneur* de l'activité se laisse *mener* par l'autre. Il construit avec le champ des possibles qui lui est offert. De cette manière, ce qui est usuellement considéré comme une limite, un handicap n'est pas ici une frontière infranchissable. C'est bien au contraire une brèche vers une ouverture, un espace inconnu à découvrir, à explorer, à écouter. C'est une terre propice à la création nouvelle.

L'improvisation est au centre de cette démarche. C'est elle qui permet un mouvement vers soi, vers l'autre, vers ces inconnus. L'improvisation nous convoque à accueillir ce qui surgi, à l'insu même du sujet. C'est là que peut émerger une potentielle créativité propre, une invention singulière. L'improvisation bat en brèche les structures hiérarchiques habituelles.

Les enfants et les jeunes dits autistes avec lesquels j'ai travaillé m'ont enseigné d'une manière renouvelée l'espace (individuel, commun, de l'environnement, institutionnel). L'espace est une précieuse clé pour aborder les questions qui se posent à nous dans cette recherche. Tout au long de ces pages, je traiterais de la notion d'espace sous ses différentes formes: individuelle, personnelle en mouvement, imaginaire, relationnelle, sociale, institutionnelle. Nous aborderons cela à la lumière des auteurs tels que Laurence Louppe, Maurice Merleau-Ponty, Fernand Deligny, Félix Guattari et Gilles Deleuze, Edward T.Hall, Michel Foucault, Kimura Bin, Jean Oury, Henri Maldiney, Howard Buten, Lucia Matos et Isabel Marques. Parfois, ces auteurs soutiennent ma pratique. Souvent, ils l'éclairent d'une lumière neuve et créent ainsi des pans de nouvelles questions. Si la mobilisation de ces corpus théoriques a permis cette recherche, elle a aussi eu un effet fécond dans l'expérience pratique de mon travail.

Mon hypothèse centrale à pour point nodal ce postulat: la personne dite autiste ne fait pas que « réussir à danser ». Elle joue potentiellement, au même titre qu'un autre artiste, un rôle de création et de transformation de la danse. Elle peut en effet bousculer et ouvrir des brèches nouvelles dans les codes esthétiques de l'art chorégraphique et collabore ainsi à son évolution. Cette hypothèse en implique une autre, qui lui est connexe: l'art est d'essence vivant pour et par la pluralité des singularités qui composent la nature humaine

Pour mener cette recherche, il s'est montré nécessaire d'explorer des champs de savoirs constitués divers. Cela lui donne une tonalité hétéroclite, tant elle est nourrie de la sociologie, l'esthétique, la psychanalyse, la philosophie, l'histoire. L'évidente ouverture du fait de ce large spectre comporte un inconvénient : il n'était pas possible ici de forer aussi profond que nous l'aurions souhaité de si vastes disciplines. Nous les avons faites résonner et raisonnées ensemble et c'est là, dans ces ponts disciplinaires que notre pensée a pu se déplier. Bien

entendu, nous sollicitons la tolérance du lecteur pour ne pas avoir rendu l'étoffe possible des champs de savoirs mobilisés.

Nous allons convoquer des situations de travail avec lesquelles nous allons aborder la notion d'espace. Mais avant, précisons ici que cette dimension de l'espace entretien un lien éminemment étroit à la danse, à la vie. L'espace, est un élément fondamental de l'altérité et la part essentielle de notre vie. Ce n'est pas seulement le lieu où les choses se situent, c'est le battement même de notre existence. Pour Dewey,

> (...)l'existence se déroule dans un environnement ; pas seulement dans cet environnement mais aussi à cause de lui, par le biais de ses interactions avec lui. Aucune créature ne peut vivre à l'intérieur des limites de son enveloppe cutanée : ses organes sous-cutanés sont des liens avec l'environnement au-delà de son enveloppe corporelle, auquel, afin de vivre, il doit faire face e, s'y adaptant et en se défendant, mais aussi en le conquérant. À chaque instant, l'être vivant est exposé à des dangers provenant de son environnement, et à chaque instant, il doit puiser dans son environnement de quoi satisfaire ses besoins. La vie et le destin d'un être vivant sont liés à ses échanges avec son environnement, des échanges qui ne sont pas externes mais très intimes.[204]

Comme le souligne Louppe, « l'espace n'est jamais donné : nous travaillons avec lui à chaque instant, tout comme il nous travaille. Plus encore d'ailleurs qu'une construction ou une structuration, l'espace est une 'production' de notre conscience. Les qualités de cet espace varient avec chaque personne. »[205]

Michel Foucault disait déjà que nous vivons dans l'époque de l'espace. Selon le philosophe, « nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côte à côte, du dispersé.»[206]

Nous respirons l'espace, nous *sommes* l'espace - notion notamment développée par Merleau-Ponty pour qui « La spatialité du corps est le déploiement de son être de corps, la manière dont il se réalise comme corps. »[207]

Si le corps est l'outil du danseur, et si le danseur *est* son corps, la question de l'espace lui est essentielle. « Le danseur vit de l'espace et de ce que l'espace construit en lui. »[208] La spatialité du corps dansant est faite de sentiers multiples, qui reflètent dans leurs diversités l'étendu infini des possibilités pour l'individu ou pour le groupe *d'être* l'espace.

---

[204] John Dewey, *L'art comme expérience.* Traduction Jean-Pierre Cometti et alii. [S.l]: Éditions Farrago/Université de Pau, 2005 et Gallimard, 2010, p.45, 46.
[205] Laurence Louppe, *op. cit*. p.180.
[206] Michel Foucault, *Des espaces autres* (conference donné au "Cercle d'études architecturales", 14 mars 1967). Disponible au : http://1libertaire.free.fr/MFoucault120.html.
[207] Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.* p.174.
[208] Laurence Louppe, *op. cit*. p.178.

Comme il est plus haut souligné, certaines formes de danse sont liées à l'émergence d'espaces communs, d'espaces de transformations et facteurs d'interaction entre l'individu et son milieu. D'autres, sont confinées dans des territoires pétrifiés par ses codes normatifs. Comme le relève Pierre Legendre, « (...) pour être transporté d'idéal, pour être conforme et vrai, le corps doit être fabriqué une deuxième fois. Les institutions ont à faire à ce corps second. »[209]

En effet, si un espace peut être sculpté, nous pouvons en dire autant du corps dansant.

En 1934, le sociologue Marcel Mauss a abordé pour la première fois la dialectique entre la technique et le corps, introduisant le terme «techniques du corps». L'étude de Mauss nous montre de nombreux exemples de ce qui semble convenable ou non-convenable dans une société précise : «ces « habitudes » varient non pas simplement avec les individus et leurs imitations, elles varient surtout avec les sociétés, les éducations, les convenances et les modes, les prestiges. »[210]

Ces mœurs communes, comme nous le signale Mauss, sont définies par la classe dominantes. Elles s'imposent du dehors, d'en haut, et restent elles-mêmes en constante évolution. Ainsi, par l'acte de l'imitation, l'individu apprend à exécuter des mouvements dont les plus valorisants sont ceux venant d'une classe prestigieuse, « monté(e)s par et pour l'autorité sociale »[211].

> C'est précisément dans cette notion de prestige de la personne qui fait l'acte ordonné, autorisé, prouvé, par rapport à l'individu imitateur, que se trouve tout l'élément social. Dans l'acte imitateur qui suit se trouvent tout l'élément psychologique et l'élément biologique (...) Dans toute société, tout le monde sait et doit savoir et apprendre ce qu'il doit dans toutes conditions. Naturellement la vie sociale n'est pas exempte de stupidité et d'anormalités. L'erreur peut être un principe.[212]

En tant que tradition et technique transmise, Mauss nous indique que les notions du corps sont d'une part variables selon les époques, les civilisations, les âges et les sexes, et d'autre part classées en fonction de leur niveau d'efficacité, tel une machine. Mauss nous dit que l'acquisition d'un rendement est en somme le résultat d'un dressage et d'un classement. « Ces techniques sont donc les normes humaines du dressage humain. Ces procédés que nous

[209] Pierre Legendre, *op. cit*. p.93.
[210] Marcel Mauss, *Sociologie et Anthropologie.* Paris: Presses Universitaires de France, 1950, p.369.
[211] *Ibid,* p.384.
[212] *Ibid,* p.369.

appliquons aux animaux, les hommes se les sont volontairement appliqués à eux-mêmes et à leurs enfants. »[213]

Comme l'observe Isabel Marques en partant du principe exposé par le sociologue, l'idée d'une danse libre semble impossible puisque les corps « ne peuvent plus être entendues comme des corps neutres, naturels, libres d'influences et des contaminations socio-culturelles: les corps sont nécessairement entrelacés de cultures, ce sont des corps techniques (et dominant de nombreuses techniques) »[214].

La liberté est quelque chose à conquérir et le corps « l'instrument de notre prise sur le monde »[215]. C'est donc dans la façon dont nous faisons interagir notre corps propre à l'autre que réside la possibilité de transformer notre condition de sujet en même temps que le milieu qui nous entoure.

Simone de Beauvoir montre clairement que des individus socialement dominés, subordonnés - dans le cas de son étude, il s'agit des femmes et des personnes âgées - portent dans leur corps des habitudes qui les confinent à cet espace d'infériorité. Et lorsque nous parlons d'habitudes corporelles, nous parlons aussi des habitudes mentales. Comme des cercles concentriques autour d'une pierre jetée dans un lac, les habitudes façonnent progressivement non seulement la vie mentale et morale de l'individu, mais plus largement encore structurent l'ensemble de la société humaine.[216]

C'est parce que « nos corps sont socialement constitués et produits historiquement »[217] qu'il est si précieux de construire des espaces d'émancipation, de transformation, notamment à l'endroit de ceux qui sont socialement discriminés et qui tienne dans leurs corps les marques de cette celle-ci.

Quand la danse ouvre le champ à l'émergence, elle transforme l'espace. Elle le creuse , le dilate, travaille sa texture, sa forme. Elle offre alors des perspectives esthétiques et de pensées nouvelles.

> *L'espace engendre le mouvement*: il prend la parole et le corps écoute. Des entrelacs d'obstacles gèrent et génèrent le mouvement des danseurs. *Le mouvement engendre l'espace*: il prend la parole et l'espace l'écoute. Les danseurs s'expriment et créent par leurs mouvements des espaces virtuels, des espaces de l'instant...[218]

213 *Ibid,* p.374.
214 Isabel A. Marques, *Linguagem da dança*. Digitexto, 2010, p.85.
215 Richard Shusterman, *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*. Traduit de l'anglais (USA) par Nicolas Vieillescazes, Paris- tel Aviv: Editions de l'éclat, collection Tiré à Part, 2007, p.109.
216 Richard Shusterman, *op. cit*. p.189, 190.
217 Isabel A. Marques, *op. cit*. p.86.
218 Lucie Marsal, « Dancité, corps et graphie », in *Comme une danse, Les Carnets du Paysage,* Actes Sud et L'École Nationale Supérieure du Paysage, n° 13&14, 2007, p.306.

Les qualités de l'espace sont spécifiques d'une personne à l'autre par le rapport que son corps entretient à l'espace. Les manières dont l'homme construit et se reconstruit dans et avec l'espace dépendent ainsi de ses multiples interactions et modalités de relations avec le monde.

De ce fait, existe-t-il des formes spécifiques de production de l'espace par la personne dite autiste ? Y aurait-t-il pour ces sujets un rapport spécifique à la distance avec le corps d'autrui ? Pouvons-nous ici parler de trajectoires de relations différentes? Est-il alors possible de parler d'espace commun avec ces personnes? Et quel serait alors l'enjeu pour des sujets dits normaux et pour des sujets dits autistes de partager des espaces communs? Y aurait-il une qualité d'espace qui permet ou au contraire qui fige le mouvement dansant, la rencontre avec l'autre, l'expérience artistique?

Avant de parler plus spécifiquement des jeunes et des enfants avec qui j'ai travaillé, je propose brièvement quelques informations sur les ateliers que seront mentionné dans cette thèse :

Ils ont été menés dans deux institutions:

1- L'I.M.E. Le Triskell, à Bruz – Institut Médico Éducatif qui accueille notamment des enfants dits autistes ou présentant des troubles envahissants du développement (TED). Je suis intervenue huit ans dans cette institution, jusqu'en Juillet 2014. Les enfants et les jeunes avec qui j'ai travaillé présentaient, selon les mots des professionnels, des difficultés massives dans la relation à l'autre. Une très large majorité n'avait pas l'usage de la parole. La composition des groupes a été décidée par les professionnels de l'établissement en accord avec l'équipe artistique. Des bilans trimestriels nous permettaient de questionner la pertinence de la présence de chacun au sein du groupe et de partager nos sensations et perception de l'atelier.

2- Le CHGR - Centre Hospitalier Guillaume Régnier – qui, au travers de différents secteurs de la région Ile et Vilaine, accueille des enfants, des jeunes et des adultes en situation de troubles psychiques. J'y ai travaillé avec deux groupes de jeunes adultes dits autistes. Puis, je suis intervenue pendant huit ans avec un groupe d'adultes dits psychotiques.

Les projets artistiques que j'ai conduits au sein du CHGR ont été réalisés avec le soutien de sa commission culturelle. Fondée en 2006, cette commission - composée par des professionnels de la santé, art-thérapeutes et usagers - vise à promouvoir le développement culturel et artistique à destination de son public en créant des « liens privilégiés avec les équipements culturels de la région par le moyen de conventions, de jumelages et d'actions

communes afin d'agir sur le long terme. »[219] La commission se réunit mensuellement et est ouverte à tous. Une fois par an, la commission rencontre les responsables régionaux du ministère de la Culture, où elle présente les projets artistiques et culturels de l'année, conçus en collaboration avec d'autres institutions culturelles, des associations et des artistes. Ces projets passent ensuite par la DRAC - Direction Régionale des Affaires culturelles - qui validera ces propositions en fonction de ses critères à l'égard du projet lui-même et de l'artiste responsable de celui-ci. Les projets financés font partie du programme culturel de l'Hôpital.[220]

Il n'y avait pas de règles préétablies quand à la composition des groupes. Il semblait cependant important de les composer selon les spécificités des personnes susceptibles d'y venir. D'une manière générale, plus les participants nécessitent une attention importante, plus le groupe qui leur est proposé est réduit.

Les ateliers d'une heure environ étaient hebdomadaires. Pour les groupes composés par des personnes dites autistes, le nombre habituel était de 5 à 7 participants. Il est arrivé que je propose un temps d'atelier individuel. Nous n'avions alors pas nécessairement comme objectif d'introduire la personne au sein du groupe. Il s'agissait de créer un espace pertinent pour un individu à un moment donné.

Chaque groupe a bénéficié d'un accompagnement de deux professionnels de l'institution et d'un ou deux stagiaires en formation de la Compagnie Dana[221]. L'importance de la présence de ces professionnels est multiple, permettant :

a) un changement profond dans la relation entre les usagers et les professionnels

b) une continuité entre ce qui émerge au sein de l'atelier et le reste du temps dans l'institution. En effet, les changements de rapports entre les personnes infusent durablement dans ces liens et par delà l'activité. Ainsi, si les ateliers eux-mêmes n'ont pas une visée thérapeutique, ce continuum peut parfois revêtir cette fonction.

c) de maintenir une atmosphère calme par un sentiment de sécurité que, souvent, cette présence apporte aux jeunes et aux enfants. Ainsi, les professionnels peuvent intervenir lorsqu'une personne présente des signes de malaise et si nécessaire, de se retirer de l'atelier avec elle.

---

[219] Charte du Développement Culturel du C.H.G.R. Décembre 2005. Document intégral en annexe.

[220] À partir de la convention signée en 1999, entre le Ministère de la culture et le Ministère de la santé, a permis de développer le programme Culture à l'hôpital, qui incite les acteurs culturels et les responsables d'établissements de santé à mener ensemble des actions adaptées.

[221] Compagnie de danse contemporaine, fondée en 2005, par moi-même, située à Rennes.

Le grand nombre d'accompagnateurs dans les ateliers s'explique par la nécessité d'un travail spécifique et singulier pour chaque sujet dit autiste.

Parmi les signes caractéristiques de l'autisme mentionnés classiquement depuis Kanner, c'est le refus de tout contact avec le monde extérieur, comme si la personne vivait dans une sorte de «forteresse vide », qui est sans conteste le plus récurent. Et pourtant, durant toutes ces années d'expérience, parmi les nombreux enfants, jeunes gens avec qui il m'a été offert de travailler, jamais je n'ai eu le sentiment de rencontrer « une forteresse vide ». Cette expression est née sous la plume de Bruno Bettelheim.[222]

Cette image qu'il propose, de « forteresse vide » fait sens probablement pour celui qui regarde *l'autiste* à distance, comme lorsqu'on regarde un monument de pierre sur le sommet d'une colline . C'est une image qui scintille, de loin. Dès lors qu'on se rapproche, il en va tout autrement. Ce corps apparemment homogène, monolithique, posé là, est en fait traversé par des points de tension et d'équilibre, de variations et nous offre un paysage multiple et éminemment singulier d'un sujet à l'autre.

Écoutons Daniel Tammet, personne dite autiste. « (...) il n' était pas du tout étonnant pour moi de ressentir des moments de déconnexion totale, des périodes d'absorption en moi-même - où j'étudiai de près les lignes de mes paumes ou regardais les évolutions de mon ombre (…). »[223]

Une bulle n'est pas une forteresse vide. Et si des bulles existent, chacune d'entre elles a une texture et une couleur différente, une dynamique propre. Plus qu'une *gestalt* fermée, la personne dite autiste vit, comme les « hommes-que-nous-sommes »[224] une constante *gestaltung* [225,] un site qui est, selon les mots de Oury « un lieu d'émergence, un lieu du paraître, et c'est à partir de là qu'il va y avoir manifestation. »[226]

Chaque introspection ouvre les portes à différents espaces. L'étude des lignes de la

[222] Bruno Bettelheim, *La Forteresse vide,* NRF Gallimard éd., Paris, 1967.

[223] Daniel Tammet, *Je suis né un jour bleu,* Born on a bleu day. Traduit parNils C. Ahl. Inglaterra: Éditions des Arènes, 2007, p.45.

[224] Terme emprunté à Fernand Deligny pour désigner l'homme qui, par sa supposée supériorité, s'extrait de sa « gangue animale », et vit en fonction du projet pensé, il devient son projet pensé, contrairement à la personne dire autiste qui agit à l'infinitif, pour qui le projet-pensé est inexistant.

[225] « Le verbe allemand gestalten signifie « mettre en forme » ou « donner une structure signifiante ». Les substantifs allemands Gestalt et Gestaltung découlent tous deux de ce verbe. Le premier peut se traduire par « forme » ou « figure », le second par « mise en forme » ou « formation de forme(s) ». La Gestaltung de Hans Prinzhorn, par Marianne Kuhni. Source: http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=GEST_039_0156

[226] Jean Oury, *Création et schizophrénie*. Paris: Editions Galilée, 1989, p.20, 21.

paume d'une main, une chaîne qui tourne, le mouvement d'un lacet, le tournoiement d'un tissu, les yeux tournés vers l'intérieur, un son constant ... chaque petit détail, ces « divins détails »[227] ont représenté dans mon travail un sol, une terre sur laquelle j'ai posé mes pieds nus, tâtonnants.

Dans ce territoire qui s'ouvre à moi, plus que des bulles fermées, j'éprouve un site de possibles, un chemin que se fait en cheminant (Antonio Machado[228]).

Birger Sellin est né en 1973. Il est le premier auteur dit autiste publié en Allemagne[229]. Son histoire est riche d'enseignements. Sans dire un mot, avec des gestes répétitifs d'auto-stimulation et des actes d'auto-mutilation, il présente, depuis sa petite enfance, les caractéristiques comportementales désignant l'« autisme profond ». L'auteur mentionne les situations innombrables où les gens qui le rencontrent considèrent qu'il ne sent rien, qu'il ne ressent rien, qu'il ne comprend rien ; qu'il vit dans une « une forteresse vide ». Le livre est maillé de moments de colère, d'indignation, de revendication, de tristesse. Le livre regorge tout autant de joie, de réalisations, d'inventions, de quêtes, d'espoirs.

> Il est absurde de prétendre que je ne ressens rien ces affirmations incroyablement stupides sont glaciales une sensation chez moi est plus profonde que chez la plupart un prétendu spécialiste devrait savoir ça je veux dire à un spécialiste de cette sorte que nous sommes des êtres humains dotés des mêmes sentiments que les gens normaux je veux aussi que tous les spécialistes le sachent monsieur J.[230] aussi dont birger a lu un livre et je lui écris aussi une lettre tu peux lui envoyer pour essayer d'opposer un contredit à ces affirmations fallacieuses histoire aussi de résister à des livres aussi délétères que le sien j'en suis incroyablement mortifié comme quelqu'un à qui l'on retire tout.[231]

Chaque personne dite autiste que j'ai rencontrée m'a appris à entrevoir ce que mes yeux ne voyaient pas. Elles m'ont montré une beauté nouvelle. Elles m'ont appris à cheminer vers et dans d'autres espaces, à créer d'autres territoires.
C'est ce que je propose maintenant de partager ici.

---

227 Terme emprunté à Jaques-Alain Miller – titre de son cours fait dans le cadre du Département de psychanalyse de l'Université de Paris VIII en 1989.

228 *Caminante no hay camino*, poème écrit au XIXème siècle.

229 Ses deux œuvres littéraires, désormais traduites en plusieurs langues, ont été écrites par le biais de la «communication facilitée» qui consiste à écrire grâce à l'aide d'une personne «facilitatrice» qui en soutenant la main ou l'avant-bras de la personne, aide celle-ci à accomplir l'acte d'écriture sur le clavier d'ordinateur. Cette méthode, destinée à améliorer les compétences de communication des personnes en situation de handicap du langage verbal, a été conçu dans les années 1980 par Rosemary Crossley, professeur australien. En 1989, Douglas Biklen a popularisé cette méthode aux États-Unis, en particulier dans le contexte de l'autisme.

230 Psychologue de Hambourg qui, dans un livre sur l'autisme, affirme, entre autre, que les enfants autistes éprouvent peu de compassion pour les autres.

231 Birger Sellin, *La solitude du déserteur, un autiste raconte son combat pour rejoindre notre monde* : Verlag Kiepenheur & Witsch, 1995, 1998, p.41.

Dans la mise en place d'un atelier avec des personnes dites autistes, il nous est apparu nécessaire d'accorder une attention accrue à l'espace personnel. C'est ainsi qu'il est possible ensuite d'éprouver les autres modalités de l'espace. Commençons donc par cette première spatialité.

Pour cela, laissons nous être enseigné par trois jeunes dits autistes : Magali, Aïda et Rodrigue. Nous les suivrons en mobilisant la notion de la kinésphère.

Laban (2003) introduit la kinésphère qui désigne selon lui une sphère imaginaire (surtout utilisée en danse et en théâtre) dont la personne est le centre, formée par tous les points de l'espace que peuvent atteindre les extrémités de son corps, dans toutes les directions. Comme le souligne Ciane Fernandes « (…) nous n'abandonnons jamais notre sphère de mouvement, nous l'amenons avec nous, comme une aura. »[232]

La kinésphère englobe l'espace gestuel de notre être et cet espace constitue selon Louppe le lieu où s' élabore

> l'être du corps. Car le corps n'y est pas une matière centrale ni isolée ; il s'enfante dans le gestuel qui est là pour lui faire trouver sa propre identité. (…) C'est donc à partir de la sphère gestuelle qu'un corps s'inventerait peut-être à nouveau, dans un engendrement perpétuel et sans cesse renouvelé.[233]

Cependant, l'auteur pose cette question : « Le corps et son espace kinésphèrique peuvent-ils se limiter à une sphère mesurable, aux parois de laquelle les tensions viendraient aboutir et mourir ? »[234] À cette question, l'auteur répond que l'espace chorégraphique nous enseigne la dimension illimitée du corps kinésphèrique en son caractère expansif qui peut se dilater comme se rétracter. La kinésphère est à entendre alors comme une forme de « communication poétique d'un état de corps. »[235]

En plus d'être cet espace autour du corps, la kinésphère est constituée par l'ensemble des gestes qui nous relient à notre environnement. Et c'est ce que nous enseigne également la pratique de la danse.

Le concept de kinésphère, comme nous l'explique Ciane Fernandes, « peut être inclut et interagit avec plusieurs subdivisions conceptuels de l'espace faites par Laban, par ses disciples et d'autres chercheurs. »[236]

---

[232] Ciane Fernandes, *O corpo em movimento : o sistema LABAN/BARTENIEFF*, Editora Annablume, 2002, p.165.
[233] Laurence Louppe, *op. cit.* p.68.
[234] *Ibid.* p.69.
[235] *Ibid.* p.69.
[236] Ciane Fernandes, *op. cit.* p.165.

Parmi ces subdivisions, citons l'espace interne (en rapport au volume du corps), l'espace personnel, l'espace interpersonnel (qui traite des distances et orientations variables entre les personnes), l'espace général (qui définit l'environnement ou le domaine dans lequel l'action se déroule ou est incluse), l'espace d'action (qui est l'endroit précis où l'action se passe) et enfin la kinésphère psychologique.

C'est elle surtout qui va nous servir ici.

Dans les pas de Laban, le concept de kinésphère psychologique est proposé par Ed Groff[237] (1989). Il s'agit de la dilatation ou de la contraction de l'espace de kinésphèrique selon l'état émotionnel vécu par un individu. Il explique:

> Le sens de l'espace psychologique pour la personne qui se meut peut augmenter ou rétrécir au-delà des limitations de l'espace accessible. Le phénomène de projection, la conscience de son sens de territoire extensible au-delà de l'espace atteignable, et les questions de « kinésphère divisée » et «kinésphère superposée », tous ces aspects se rapportent à cet attribut (psychologique) de la kinésphère. Le sens de la revendication de l'espace personnel, le sentiment qu'il affecte ou qu'il est affecté par une activité au- delà de l'espace personnel atteignable crée une frontière plus élastique à la définition de kinésphère personnelle. Le fait que nos champs sensoriels se étendent bien au-delà de notre espace atteignable nos rapporte à une relation très dynamique et interactif avec l'espace global et avec toutes les personnes et objets dans notre zone de conscience.[238]

En assumant sa dimension imaginaire et en se connectant au monde subjectif de la personne, la kinésphère peut être entendue comme un espace vital et prend alors des dimensions différentes, en fonction d'éléments d'ordre interne ou externe. Les facteurs responsables de son oscillation sont multiples : culturels, émotionnels, psychologiques, etc. La kinésphère peut être considérée comme une seconde peau qui protège, un espace intime en mouvement qui est forgée dans la relation que l'individu entretient avec le monde, hic et nunc.

Envahir cet espace peut être une agression.

La pratique m'amène à formuler que la personne dite autiste n'est pas insensible à qui l'entoure. Elle est bien au contraire dotée d'une sensibilité extrême à cette circulation dynamique entre soi et le monde.

Le repli dans ce qu'il est convenu bien souvent d'appeler la bulle autistique revêt sans doute une fonction pour le sujet.

---

[237] Laban Intensive Certification Program, University of Washington, Seattle, 1989.
[238] Ed Groff, *apud* Ciane Fernandes, *op. cit*., p.165-166.

Si tel est le cas, s'ouvre alors devant nous une série de questions éthique fondamentales: dans quelle mesure ne devrions-nous pas laisser le sujet dans cette dite bulle? Au nom de quoi devrions-nous intervenir, envahir, pénétrer cet espace personnel ? Et si je le fais, est-ce pour moi ou pour le sujet ? De quelle nature est le désir qui est à l'œuvre d'entrer en relation avec le sujet dit autiste ?

Ces questions ont traversé ma pratique. Elles traversent ici ma recherche.

Sur le fil de ces questions, poursuivons ici avec Fernand Deligny[239]. Il a créé une vie communautaire et autarcique avec d'autres adultes et des enfants dits autistes, ouvrant des possibilités de communication par le toucher, l'ouïe, l'odorat et/ou des signaux visuels. Il a traité l'autisme sous un aspect poétique et politique. Selon lui, l'existence même d'individus pour qui « Nous » n'existe pas est problématique et indésirable dans la mesure où ce « Nous » est le dénominateur commun à tous les hommes. C'est ce « Nous » qui permet d'être identiques les uns aux autres pour ainsi composer véritablement une identité humaine.

Mais pouvons-nous affirmer avec Deligny que pour le sujet dit autiste, le « Nous » n'existe pas ?

Nous voyons en effet certaines personnes dites autistes dans des situations où elles semblent en apparence coupées du monde. Mais dans quelle mesure cette « coupure » fait rupture avec le « Nous » ? D'autre part, une façon de faire singulière, si différente soit-elle, est-elle le signe de la séparation entre « Ils » et « Nous » ?

Ces oppositions ontologiques étudiées et critiquées nous amènent à repenser nos systèmes de construction d'identités et des valeurs en se dotant de possibilités pour une déconstruction du regard à l'œuvre sur le sujet et sur le monde.

Christine Delphy[240], répond que derrière l' «Autre» existe le « Un », qui parle à « Nous », à la société dominante, à la société « normale », à la société « légitime ». Ce « Un » nous invite à « tolérer » les « Autres», et dans cette perspective, ces « Autres » ne seraient pas, par définition, des personnes ordinaires, simplement parce qu'elles ne seraient pas « Nous ». Selon Delphy, « 'Autres' sont donc ceux qui sont dans la situation d'être définis comme acceptables ou rejetables. »[241]

Mais si cet « Autre [242] » surgit comme « Autre » devant mes yeux, par le pouvoir qu' a

[239] Fernand, Deligny, *L'Arachnéen*. L'Arachnéen, 2008.
[240] Auteur et chercheuse au CNRS.
[241] Christine Delphy, *Classer, dominer. Qui sont les "autres"?* Paris, La Fabrique Éditions, 2008, p.18, 19.
[242] À la suite de Delphy, l'usage fait ici du mot l'Autre ne fait pas référence au grand Autre tel que formulé par Jacques Lacan.

l' « Un » de le distinguer comme tel, nous n'avons pas seulement l'option de le cataloguer ainsi, mais la capacité et même la responsabilité de voir en lui une partie de nous-même, de voir en nous-même tous les autres inconnus par nous-même.

Il est évident, au regard de la beauté du travail de Deligny, la nature de son engagement auprès des sujets autistes, qu'il ne considérait pas ces derniers comme des être incapables, inférieurs. Son travail n'était en rien une démarche de tolérance mais de création, de questionnements, un labourage constant de territoires inconnus.

Mais alors quelle serait la nature de ce « Nous » dont nous parle Deligny ?

Au moment où j'écris ces lignes, je ne suis pas en capacité de répondre à cette question. Néanmoins, je peux affirmer ce que ma pratique auprès de ces sujets m'a enseigné. Lorsque nous nous dépouillons des catégories qui séparent les « Uns » des « Autres », lorsque nous nous positionnons dans l'espace du « pré » - de ce qui précède les formes de « cristallisation des systèmes représentatifs »[243], nous rendons possible la création d'un espace commun, un espace du « nous » où chaque singularité a sa place, sa légitimité d'existence, son importance vitale.

Nous parlons alors de rencontre.

> Une rencontre est fortuite. On ne peut pas calculer, préparer, organiser quelque chose qui soit vraiment une rencontre. Pas plus qu'on ne peut pas organiser une amitié ou un amour. Le propre de ces existentiaux est qu'ils sont liés à cette paradoxale fidélité d'une existence qui n'est pas encore donnée à elle-même.[244]

Si nous ne pouvons pas préméditer la rencontre, nous pouvons cependant travailler un espace, en prendre soin, pour qu'il soit propice à son avènement. De cet espace, une danse non calculée, non volontaire peut s'instaurer. C'est une danse qui rend possible la rencontre à partir du désir de chacun. Elle se compose de corps qui frôlent l'espace d'un autre, de corps qui se déploient, attendent de se faire inviter ou qui s'invitent pour pouvoir inviter à leurs tours. C'est une danse en forme d'invitations multiples.

Chaque invitation surgit à partir du paysage unique que la personne laisse entrevoir, sentir à notre corps perceptif. Et surtout, c'est une invitation qui convoque au silence.

Lorsque nous taisons en effet notre volonté d'aller quelque part, quand nous nous laissons errer par les chemins inconnus proposés par l'autre, nous observons que chaque kinésphère, chaque « bulle » est non seulement unique, mais aussi poreuse.

---

[243] Jean Oury, *Création et schizophrénie*. *op.cit*., p.58.

[244] Chris Younes, *Henri Maldiney. Philosophie, art et existence*, Paris: Les éditions du Cerf. Collection La nuit surveillée. 2007, p.176- 177.

Cette qualité d'écoute que permet le silence tient à notre état de disponibilité à ce que Hubert Godard nomme le pré-mouvement :

> Le pré-mouvement agit sur l'organisation gravitaire, c'est-à-dire sur la façon dont le sujet organise sa posture pour se tenir debout et répondre à la loi de la pesanteur dans cette position. Tout un système de muscles dits gravitaires, dont l'action échappe pour une grande part à la conscience vigile et à la volonté, est chargé d'assurer notre posture ; ce sont eux qui maintiennent notre équilibre et qui nous permettent de tenir debout sans avoir à y penser. Il se trouve que ces muscles sont aussi ceux qui enregistrent nos changements d'état affectif et émotionnel . Ainsi, toute modification de notre posture aura une incidence sur notre état émotionnel, et réciproquement tout changement affectif entraînera une modification, même imperceptible, de notre posture.[245]

Du pré-mouvement s'origine le lien que le sujet entretient à l'autre. Les limites existantes entre son corps et celui d'autrui induisent le degré de réceptivité d'une posture envers cet autre. Comme le souligne également Benoît Lesage :

> La limite, qu'il s'agisse d'une membrane cellulaire ou de la peau, ou des frontières d'un groupe, n'est pas un blindage (« blind » : aveugle), elle n'est pas non plus une passoire. Elle est un lieu d'échange et de filtre, qui opère une rétention. Il y a un lien étroit entre limite et tonus. Ce tonus est donc le signe et le moyen d'une construction, d'une conscience d'exister. C'est une fonction, c'est-à-dire un processus qui varie sans cesse et qui supporte une disponibilité. Par mon état tonique, je suis plus ou moins « prêt à », disponible pour recevoir, réagir, agir...[246]

Ainsi, on ne peut pas tricher dans cette rencontre. Au contraire, nous devons chercher une *sincérité* du corps qui implique d'accepter nos limites, nos fragilités, nos vulnérabilités.

Pour Merleau-Ponty, « la spatialité de mon corps est une spatialité de situation. » Dans cette « géographie de relations »[247], facteur essentiel d'altérité[248], ce qui détermine notre mouvement envers une personne est la réaction qu'elle provoque en nous de refus ou d'acceptation, d'inconfort ou de plaisir, avec toutes les micros-nuances que contiennent ces mots. Il ne s'agit bien souvent pas d'une réaction exprimée avec les mots, mais par le tonus du corps, la tension ou la relaxation des muscles, par une façon de poser ou de « fuguer » un regard, par la dilatation ou la rétraction de la kinésphère.

---

[245] Hubert Godard, « Le geste et sa perception », Postface, in *La Danse au XX ème siècle*, Isabelle Ginot et Michel Marcelle, Larousse, Paris, 2002, p.236.

[246] Benoît Lessage, *Dialogue corporel et danse-thérapie. Eléments théorico-cliniques*. Université Paris-VI. 2003, 2004. http://www.chups.jussieu.fr/polysPSM/psychomot/danseth/danseth.pdf. Accès : 09 mars 2014, p.09, 10.

[247] Maurice Merleau-Ponty, *op.cit*., p.116.

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

Pour entendre cela, disons-le encore, il faut d'abord faire silence.

Magalie

Aujourd'hui, elle est âgée de 14 ans. J'ai dansé avec elle ces sept dernières années. Magalie ne parle pas. Elle émet des sons quasi-continuellement. Elle accompagne ces sonorités par la fermeture de son oreille droite. Elle nous fait alors penser au musicien qui cherche le ton juste.

C'est *un chant* composé de deux syllabes qui inonde littéralement l'espace.

Magalie tourne autour d'elle, comme si, pour rappeler Temple Grandin[249], elle faisait tourner le ciel et la terre avec elle.

Magalie ne supporte pas les invasions dans son espace intime. Cela se voit à travers le malaise qu'elle manifeste. Même le temps parfois n'est pas suffisant pour qu'elle puisse accepter, accueillir un autre corps dans son espace personnel. C'est alors que nous nous rendons compte de l'intensité de nos attentes, de nos expectatives, de nos projections. Nos désirs sont moteurs de nos actions. Mais nous devons à chaque instant être vigilent à l'égard de nos volontés : celles de bien faire, celles de faire du bien à l'autre, celles de plaire...

Le silence du corps couplé au silence de nos volontés - cette suspension introduite par le son du silence[250] - est ce qui nous permet d'agir avec justesse. C'est en effet le point nodal à toute disponibilité possible.

Pour Frédéric Pouillade« (...) c'est en renonçant à tout projet individuel et volontaire, en s'abandonnant à la situation, que l'on devient capable de prendre les bonnes décisions, celles qui répondent effectivement aux nécessités de l'instant, et à rien d'autre. »[251]

Au delà de ce renoncement à nos volontés (je reviendrai sur ce point essentiel plus loin, à propos du travail avec Céline), Magalie nous convoque à travailler notre rapport à l'attente.

Buten nous parle de l'importance de maintenir une « posture physique » passivement ouverte à la personne. Cette posture demande un relâchement musculaire et une position dans l'espace qui donne à l'autre la possibilité du refus ou du contact. Buten propose également un regard neutre, désintéressé, disponible à ce qui se passe, à la personne avec laquelle nous

[249] Temple Grandin. *Ma vie d'autiste*. JACOB, Odile. Labeled Autistic. Paris: Édition Arena Press, 2001, p.45.

[250] Raquel Valente Gouvêa, Thèse de doctorat, *A improvisão de dança na (trans) formação do artista-aprendiz: uma reflexão nos entrelugares das Artes Cênicas, Filosofia e Educação,* UNICAMP, 2012, p.23.

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

essayons d'établir une relation.[252]

Dans l'immobilité de ses gestes ou dans le silence de son chant, Magalie délimite clairement son espace personnel, sa kinésphère. Parce qu'elle me fait sentir la nécessité d'un temps pour accueillir ma présence, je propose pour commencer de me mettre près d'elle. Je lui soumets cette proximité qui lui est acceptable à ce moment précis. C'est une première approche qui ne touche pas ce que je ressens comme étant les bords de sa kinésphère. Un proche *pas trop proche* en quelque sorte. C'est là ce que Derrida nomme « le tact : toucher sans toucher »[253].

Parfois, je reste immobile, j'attends, j'écoute, le temps nécessaire.

Même en me dépouillant de mes volontés, de mes projections, très souvent dans ces temps d'attentes, une expectative chante au fond de mon corps. Dans ce cas, j'essaie de l'accueillir pour ensuite la laisser partir « dans un nuage » et laisser place au devenir. C'est une sorte d'attention délicate, fine, dans laquelle l'écoute de l'autre s'imbrique, fait corps avec l'écoute de soi. C'est une attention à ce qui se vit, à chaque instant. De cet espace émerge ce *care,* travail inestimable selon Pascale Molinier, « qui échappe à la valeur marchande, dans la mesure où sa valeur se confond avec celle de la vie. Il remet en question la segmentation entre les professions, la hiérarchie des compétences, ou encore la spécialisation comme forme de valeur et de reconnaissance. »[254]

Cet espace d'attente, ce temps du *vide* ne nous est pas à tous familier. Il n'y est pas difficile de constater combien ce rien frôle l'insupportable, amenant parfois de nouveaux stagiaires ou professionnels à manipuler le bras d'un sujet afin d'établir un ersatz de relation. Le sujet disparaît aussitôt lorsqu'il devient un objet à manipuler, un morceau de quelque chose.

Dès qu'il nous est possible d'accueillir cette attente silencieuse, il se produit un territoire d'imprévisible. Pour Oury, pour qu'il puisse avoir « création d'un espace », pas « un espace déjà là » il faut du vide, un vide que les taoïstes nomment de médian et qui est un « lieu d'émergence de la création », une « manifestation de l'apparaître.»[255]

Selon Pierre Haour[256], le vide dans le Taoïsme se manifeste sous deux aspects

[252] Howard Buten, *Il y a quelqu'un là-dedans.* Paris: Éditions Odile Jacob, 2003, p.185.
[253] Jacques Derrida, *Penser à ne pas voir, op.cit.,* p.75.
[254] Pascale Molinier, *op.cit.,* p.11.
[255] Jean Oury, *Création et schizophrénie.op.cit.*, p.112.
[256] Dans son étude sur la conception du vide de Henri Maldiney et de la pensée taoïste : Le concept de vide d'après Henri Maldiney et la pensée taoïste http://www.henri-maldiney.org

différents. Tout d'abord, celui désignant l'état originel, associé également à la notion du rien. C'est un vide vers lequel doit se diriger tout être.

Puis il y a le vide composé par une tension qui l'anime. Pour que cette tension puisse être

> « vécue profondément et créativement » il faut que l'on « demeure dans l'ouvert » et « demeurer dans l'ouvert exige un état de disponibilité ainsi que le ″sentir″. Et Maldiney de poursuivre: "le sentir humain est simultanément ouverture et recueil. L'ouverture et le recueil sont les moments conjugués de notre être au monde. » Les chinois parlent du ″non-agir″ (wou wei).″[257]

Se référant à la personne schizophrène, Jean Oury écrit qu'elle

> (…) ne peut pas franchir le seuil de l' « ici ». Il n'a pas donc le « là ». (...) Pouvoir être le « là » symboliquement par exemple, ça veut dire pouvoir assumer l'ouvert. Autrement dit, le « ici » serait le fermé, et le « là » serait la preuve qu'il y a de l'ouvert. Dans l'existence schizophrénique, il y a une difficulté de l'ouvert. Pourquoi ? Parce qu'il y a une fuite du vide. Autrement dit, le moyeu ne fonctionne pas bien. Et pour pouvoir être dans l'ouvert, il faut qu'il y ait une sorte de « vide médian », comme disaient les taoïstes. Or, si ce vide médian ne fonctionne pas, il n'y a pas d'ouvert. [258]

Pour certains, l'autisme est une déclinaison de la structure schizophrénique. Je n'ouvrirais pas ici cette question. Ce que peux avancer, c'est notre pratique. Elle m'a enseignée que pour une personne dite autiste, ces moments d'ouverture existent. Et nous y assistons (parfois le temps d'une seconde) dès lors que l'on partage le paysage de la personne, après parfois de longs moments de suspension – des apnées de l' agir.

Ainsi, le silence que recèle mon propre corps me permet d'entendre un univers qui se déplace et agit en moi. Il me donne ensuite la possibilité d'observer le paysage de l'autre et de créer ainsi un monde poétique à partir de ce territoire. C'est ici la poétique d'un corps qui s'ouvre à l'autre, qui fait de la rencontre une œuvre en construction.

Avec Peter Brook, précisons qu'il n'y a pas un silence, mais une série de silences.

> (…) cela commence toujours comme ça : avec un silence. Mais il y a deux silences, peut-être y en a-t-il beaucoup plus, mais fondamentalement il n'y a que deux. Le silence de plomb, ce silence sans vie, qui ne nous aide pas, et l'autre, le vrai silence, celui qui réunit mystérieusement et indéniablement des personnes ordinairement divisée. C'est un vrai moment de partage.[259]

Se précipiter à investir l'espace vide, c'est fermer toute possibilité de changer la texture

[257] Pierre Haour, Le concept de vide d'après Henri Maldiney et la pensée taoïste http://www.henri-maldiney.org
[258] Jean Oury, *Création et schizophrénie.op.cit.*, p.112, 113.
[259] Peter Brook, *Entre deux silences.* Traduction de Marie-Helène Estienne. Actes Sud-Papiers, 1999, p.5.

de l'air. Nous faisons alors pour faire et, plutôt que de remplir un espace, nous le vidons. Si nous abandonnons notre volonté de faire, si nous accueillons le vide comme possibilité d'émergence, d'ouverture, alors peut apparaît un espace, vecteur de transformation et de production de champs relationnels.

Dans le travail avec Magalie, quand elle accepte mon invitation ou qu'elle m'invite dans son espace, nous créons un nouveau territoire poétique et éphémère.

Généralement, elle commence par m'offrir un pied puis un autre. Elle retire ses chaussettes et s'assoit ou s'allonge. Ensuite nous continuons fréquemment avec un massage des pieds; puis la manipulation des articulations de son corps. Il lui est difficile spontanément d'abandonner complètement le poids de son corps et de se laisser guider par cette manipulation. Magalie gesticule souvent ses jambes, ce qui, *a priori*, fait entrave au travail de manipulation.

Dans ce cas, au lieu d'essayer de *taire* son mouvement, je pose mes mains sous ses jambes et je me laisse guider par son mouvement. Peu a peu, elle me donne le poids de ses jambes et nous alternons les moments où elle me guide, où je la guide. Nous commençons notre danse à partir de cette nouvelle spatialité qui se fait à deux, à tâtons.

Pour que cela opère, Magalie mobilise bien souvent une attention individuelle. Si je guide le groupe en même temps que je danse avec elle, elle s'éclipse, la plupart du temps.

Ainsi, avant de danser avec elle, j'avertis le groupe, pour que les autres puissent être autonomes durant un certain temps. Cela est possible quand les accompagnateurs, avec le temps de pratique, développent leur liberté, leur qualité d'écoute et de disponibilité.

Nous continuons notre danse, son corps sur mon corps, nous nous déplaçons, nous faisons un petit voyage jusqu'au moment où elle en a assez. Alors Magalie part et je la regarde partir.

Rodrigue

Rodrigue est un jeune homme dit autiste aujourd'hui âgé de 23 ans. Nous avons dansé ensemble pendant deux ans au Centre Hospitalier Guillaume Régnier[260] .

Lorsque j'ai rencontré Rodrigue, son regard semblait percer l'espace. A sa première venue à l'atelier, il se plaçait dans un coin de la pièce. Il secouait vigoureusement son corps

[260] Secteur Myositis au Placis Vert à Thorigné Fouillard.

d'avant vers l'arrière. Il pouvait alors faire cela pendant des heures, des jours. Ce mouvement s'arrêtait brusquement lorsqu'il percevait un mouvement d'approche vers lui.

Ce que nous enseigne Rodrigue, c'est la notion du toucher au travers du simple regard.

Comme le souligne Araujo[261], l'individu ne choisit pas de regarder, il regarde. Le choix vient ensuite, par les relations établies qui suivent ce regard. « D'abord, je regarde, pour après décider si je ferme les yeux ou si je les ouvre davantage, si je vais à la rencontre, ou si je reste un peu par là, un peu par ici. »

Si Rodrigue n'a pas choisi mon premier regard, il fait ensuite le choix très clair de le fuir, et cela durant plusieurs ateliers, plusieurs mois.

Si je me mets alors dans une position de *faire*, sans prêter attention à l'espace sensible que ce jeune homme construit, sans sentir dans mon corps la pulsation de son corps qui désigne un territoire, sa kinésphère n'a aucune résonance en moi. Cela ne signifie pas que sa kinésphère n'est plus; elle est tout simplement imperceptible aux pores de ma peau qui deviennent sourds à la sonorité spatial de ce corps.

Les bords de la kinésphère de Rodrigue semblent comme des éponges fines et perforées. J'ai l'impression d'envahir son espace lorsque je le regarde dans les yeux.

Edward T. Hall, anthropologue américain, révèle[262] qu'une même expérience peut être vécue de différentes manières en fonction de la culture de l'individu. Et nous pouvons penser ici à des expériences sensorielles spécifiques qui, par la façon dont elles sont vécues par le sujet, lui donne une perception singulière de l'espace. En fait, le rapport au regard de la personne dite autiste semble souvent comporter des caractéristiques particulières. Écoutons trois auteurs dits autistes évoquer leurs expériences relatives au regard:

> Il m'a fallu attendre vingt-cinq ans pour réussir à serrer la main et à regarder quelqu'un en face. Puisqu'il n'existait aucune machine susceptible de me procurer un bien-être par magie, enfant, je m'enveloppais dans une couverture ou je m'écrasais sous les coussins du canapé pour satisfaire mon désir de stimulation tactile. [263]

> L'une des choses les plus difficiles pour les personnes avec autisme c'est sans doute les jeux de regards. (…) Les personnes avec autisme ont souvent beaucoup du mal à regarder les autres personnes dans les yeux, et donc le regard peut être posé sur des endroits inhabituels.[264]

[261] Anna Rita Ferreira Araujo. *Sobre o Olhar – A percepção fenomenológica em Merleau-Ponty*. http://www.eca.usp.br/nucleos/filocom/ensaio4.html,

[262] Dans son étude qu'il nomme de « préxemie ». Edward Hall, *La Dimension cachée*. Paris, Seuil, 1984.

[263] Temple Grandin, *op.cit.*, p.56.

[264] Josef Schovanec, *Je suis à l'Est*. Paris, Édition Plon, 2012, p.104, 105.

> Quand je maîtrisais une nouvelle compétence, comme regarder l'autre dans les yeux, je me sentais très optimiste parce que j'avais dû travailler dur et que le sentiment d'accomplissement personnel était incroyablement bouleversant. [265]

Nous ne pouvons pas savoir avec certitude ce qui se passe dans le creux de l'être d'un individu. Il s'agit néanmoins d'ouvrir et d'aiguiser notre perception, non pas pour essayer de *comprendre*, mais pour sentir ces tessitures existentielles invisibles. Cela est possible en mettant nos corps en situation de réceptivité, d'écoute délicate et silencieuse. Pour Merleau-Ponty (1964, p.13), «le visible est ce qu'on saisit *avec* les yeux, le sensible est ce que qu'on saisit *par* les sens. »

Sans chercher à interpréter le sujet, j'essaie de trouver des voies qui conduisent à des rencontres possibles. Ce sont des explorations qui me conduisent à la croisée des chemins. Devant moi s'ouvrent différentes options et les choix dépendront de ce que j'entends du corps de l'autre *par* mon corps. Je dois là me délester de toute intention, de toute volonté. Cela, nous l'avons dit, n'évince pas le désir. Le désir est là, présent et à l'œuvre. Mais ce désir de partager l'imprévisible se distingue de vouloir amener la personne dans une direction précise et par moi choisie. Il est impossible de se débarrasser une bonne fois pour toute de ces volontés qui surgissent. Il est cependant indispensable d'y être attentif, vigilent. C'est là un des principaux piliers de mon travail. Deligny, à propos de son travail, disait qu'il était nécessaire d'aborder

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

Avec Rodrigue, j'avais la nette impression que lorsque je le regardait, il se sentait non seulement regardé, mais touché: mes yeux semblaient traverser son corps. Il pouvait percevoir mon regard vers lui, même si ses yeux ne regardaient pas les miens.

Comme nous l'explique Derrida (2013, p.61), «la vue est également appréhension. Je ne dis pas que la vue, c'est seulement cela. Mais la vue, les yeux voyants et non pas les yeux pleurants, sont là pour prévenir, par anticipation, par pré-conceptualisation, par perception : pour voir venir ce qui vient».

[265] Daniel Tammet, *op.cit.*, p.103, 104.

Hall (1984), s'interrogeant sur la façon dont l'homme utilise l'espace entre soi et les autres, propose une distinction entre les distances qui reflètent différents types d'espaces: intime, personnel, social et publique.

Aussi, selon Hall, les oiseaux et les mammifères ont des territoires qu'ils occupent et défendent. De surcroît, ils définissent autour d'eux des distances qui sont constantes dans chaque espèce. Et il en va de même pour l'homme: « Les études comparatives entreprises sur l'animal permettent de montrer comment les besoins de l'homme en espace varient en fonction de son environnement. »[266]

Le biologiste suisse Hediger[267] (1965/1969) propose le classement de différentes distances. Parmi elles, la distance de fugue est représentée par l'espacement automatique entre espèces. Un animal sauvage n'accepte l'approche d'un individu d'une espèce ennemie que si celui-ci respecte un certain espace entre eux. Si cette distance est dépassée, l'animal s'échappe. Selon des études réalisées par Hediger, la distance de fugue est proportionnelle à la taille de l'animal: plus il est grand, plus est importante la distance qui doit être maintenue avec l'ennemi et vice versa. La distance de fugue permet la protection du territoire, l'espace nécessaire pour sa sécurité lors de situations menaçantes. Quant à l'homme, Hall (1966, 1971) souligne que cette forme de distance est quasi inexistante pour le plus grand nombre. Mais selon lui, certaines personnes schizophrènes semblent avoir des réactions très similaires à des réactions de fugue des animaux sauvages :

> Quand on approche trop près d'eux, ils sont pris de panique comme les animaux enfermés depuis peu dans un zoo. Et ils décrivent tous ce qui advient à l'intérieur des limites de leur « distance de fuite » comme ayant lieu littéralement à l'intérieur d'*eux -mêmes*. Pour eux, les frontières du Moi s'étendent au-delà du corps.[268]

Rodrigue bien sûr m'évoquait cette distance de fugue. Pour créer des espaces possibles d'invitation, vérité je cherchais à ne pas le regarder et à maintenir une distance importante, tout en étant *branchée à lui* : je dansais, je me déplaçais en fonction de son corps, de son énergie mouvante. Il m'apparaissait évident que sans me regarder, il sentait ma présence. Comme nous le dit Merleau-Ponty,

> le bord du champ visuel n'est pas une ligne réelle. Notre champ visuel n'est pas découpé dans notre monde objectif, il n'en est pas un fragment à bords francs comme le paysage qui. s'encadre dans la fenêtre. Nous y voyons aussi loin que

[266] Edward Hall, *op. cit.*, p.21.
[267] Heine Hediger a réalisé deux études utilisés dans cette recherche : Studies of the psychology and behaviour of captive animals in zoos and circuses (1955), et Man and Animal in the Zoo (1969).
[268] Edward Hall, *op. cit.*, p.26.

> s'étend la prise de notre regard sur les choses, - bien au delà de la zone de vision claire et même derrière nous.[269]

Le volume de sa kinésphère semblait se rétrécir, comme si ma présence et celle de Sarah[270]lui était moins étrangère. Je m'autorisais ainsi à m'approcher progressivement de son corps sans pour autant regarder directement ses yeux.

Le regard est venu après, à travers des propositions ludiques. Ces jeux ont été en même temps le début d'une relation de danse.

A propos de son expérience du regard, Buten témoigne :

> J'ai été étonné d'apprendre un jour qu'il existe des professionnels de l'autisme qui ne regardent jamais les autistes dans les yeux. C'est pourtant la chose la plus indispensable! Il faut les regarder non seulement droit dans les yeux, mais avec un regard si accueillant, si ouvert, sans contenu ni jugement, qu'ils ne pourront pas nous résister. Il faut faire de son regard une maison, conçue exprès pour eux, la porte grande ouverte, peinte à leurs couleurs, meublée à leur goût. Il faudrait passer des heures, des années à travailler ce regard, à pouvoir le retrouver chaque fois avec chacun d'entre eux, à pouvoir le reconstruire. Parce que nous ne pouvons savoir quand la maison sera finie. Il n'y a qu'eux qui peuvent nous le dire, à travers leur regard à eux, droit dans nos yeux.[271]

Je ne peux pas souscrire aux propos de Buten dans leur ensemble. Il ne me semble pas en effet toujours pertinent de regarder le sujet dit autiste dans les yeux. C'est au cas par cas que cela se passe. Je suis néanmoins sensible à son invitation à travailler le regard. Le regard ne se travaille pas comme nous le faisons avec notre biceps. Et cela ne relève pas d'une technique. Ce regard tient d'un mode d'être à l'autre.

Il existe différentes qualités de regards : ceux qui désirent, qui rejettent, qui ont peur, qu'ignorent, qui cherchent, qui s'ouvrent, qui pensent tout savoir. Cela n'est pas le fait de nos rétines, mais tient d'une position subjective. Comment l'expose Merleau-Ponty, « ce n'est pas seulement le geste qui est subordonnée à une organisation de corps, c'est la façon d'accepter la situation et vivre. »[272].

Eu égard l'enseignement de Rodrigue et de bien d'autres sujets, il est sans conteste erroné de supposer à la personne dite autiste une incapacité à percevoir les qualités de regards qui l'entourent. « Le regard d'autrui me confère la spatialité. Se saisir comme regardé, c'est se

269 Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p.361.
270 Sarah Desaire, danseuse de la Cie Dana, était mon assistante à l'époque.
271 Howard Buten, *op. cit.,* p.45, 46.
272 Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p.255.

saisir comme spatialisant-spatialisé »[273]. Et cette spatialisation peut-être un champ ouvert ou une cage. Si je vois l'autre derrière les barreaux, comme un animal sauvage, il est probable qu'il se voit également ainsi : «j'avais l'impression - et ce ne était pas la première fois - d'être un extraterrestre» raconte Barron[274].

Aïda

Elle a 19 ans. Je l'ai rencontré à l'IME Le Triskell. Nous avons ensemble dansé 7 années. Aïda est au sol. C'est souvent là qu'Aïda s'allonge, se colle, comme s'il n'y avait pas d'espace *entre* elle et par-terre. Elle offre son dos au regard. Et c'est là qu'elle accepte aisément le contact physique. Nous pouvons lui proposer différentes qualités de touché dans cette position: elle semble apprécier. Il n'est cependant pas possible de savoir avec certitude ce qui se passe à l'intérieur de son être, ni dans quelle mesure elle interagit avec notre présence ou avec ce que nous proposons.

Michael Klonowski nous dit que « l'apprentissage élémentaire de l'environnement par l'exploration et le jeu est rendu presque impossible à un enfant autiste ; il découvre son environnement avec une lenteur excessive et à l'intérieur d'un périmètre rigoureusement délimité. »[275]

En effet, l'espace de relation proposé par Aïda semblait être extrêmement étroit. Ainsi, la plupart du temps, je rentrais dans son espace personnel, sans lui demander dans un premier temps sa permission. C'est ce que j'ai trouvé pour lui permettre un choix : accepter ou refuser mon invitation. Alors, comme un serpent, je glissais mon corps entre son corps et le sol, créant ainsi un espace *entre*, sans invitation, m'invitant. Je devenais l'*entre*, l'espace intermédiaire que n'existe pas, puisque plancher et corps semblaient alors un seul corps.

Il m'a fallu beaucoup de temps pour m'autoriser à faire cette proposition à Aïda. J'ai continué à la pratiquer pendant des années. Dans ces moments, quand ma présence été acceptée par Aïda, c'était comme si l'on avait traversé ensemble une porte – une porte qui amenait ailleurs. « C'est très ordinaire une porte, mais ce qu'il y a derrière peut se révéler tout à fait extraordinaire »[276]

---

[273] Jean-Paul Sartre, *Être et Néant*. Paris, Éditions Gallimard, 1943, p.325.

[274] Sean Barron. *Moi, l'enfant autiste, de l'isolement à l'épanouissement*. Traduction de Martine Leroy Batistelli. New York: Simon and Schuster, 1993, p.242.

[275] Michael Klonovsky, Avant-propos, « Un autiste raconte son combat pour rejoindre notre monde », in *Birger Sellin. La solitude du déserteur, un autiste raconte son combat pour rejoindre notre monde.* Verlag Kiepenheur & Witsch, 1995, p.26.

[276] Sarah Waters, à propos de son sixième roman Derrière La Porte, dans une interview accordée à Thomas

Alors, nous nous mettions la plupart du temps face à face, assises, et je lui proposais des battements des mains. C'est un geste qui vient de son propre répertoire et qu'elle semblait reconnaître avec plaisir. Je lui offrais mon corps, qui se transformait en objet ou en sol. D'autres fois, j'amenais son dos sur mon corps, la face du sien vers l'extérieur, ouvert au monde. Nous jouons alors avec nos mains et nos pieds. J'introduisais progressivement quelques déplacements, toujours avec son corps sur le mien.

Je m'appliquais, comme avec tous, à ne jamais tenir une partie de son corps qui l'empêcherait de partir.

Sans pouvoir ni vouloir affirmer que mon action *serpent* était la bonne chose à faire, il me paraît important de questionner le pourquoi de cette action, ce qu'elle permet et à qui.

Fernand Deligny (2008) parle de la distance entre la *vérité* dite, exprimée et entendue par d'autres et la *vérité* qui réside en nous, comme un noyaux dur, dense, silencieux.

Quelle serait la vérité qui me fait agir ?

Suis-je à la recherche d'une relation? Pour qui? Pour elle, pour moi?

Aïda me guide. Elle me donne, me semble-t-il, des signes. Elle balise mon chemin. Mais ces signes que je perçois *par* et *dans* mon corps me légitiment-t-ils à agir ainsi ? Pourquoi ne pas la laisser seule, *en paix* ?

De mon point de vue, l'enjeu ici est de lui permettre d'user de sa liberté de dire avec son corps «oui» ou «non». Toute sa concentration semble être situé dans ce territoire: sol, salive, langue. L'invitation que je propose n'a pas pour objet de la sortir de sa solitude, mais de la laisser choisir entre celle-ci et un autre champ possible.

> ma solitude est comme une pierre
> comme un roc géant quand il se déploie
> comme l 'eau cherche un asile sûr d'après de si autres lois[277]

Dans les moments où elle semblait choisir le sol, elle se tournait vers lui. Je pouvais devenir alors *serpent,* elle continuait à faire corps avec le sol. Aïda semblait savoir ce qu'elle voulait. Elle sait dire non.

« Nous n'échappons à la seule forme de liberté que nous donnons à nous mêmes ».[278]

Stélandre, Libération du 8 Avril, 2015.

277 Birger Sellin, *op.cit.*, p. 29

278 Jeanne Benameur. *Laver les ombres.* Paris, Actes Sud, 2008, p.24.

Selon Cécile Barbedette[279], nous construisons au sein de ces ateliers (2012) « un espace libre pour tous, mais surtout libre pour chaque individu, où chaque individualité est une force que l'on accueille et que l'on soutient. »[280]

À mes yeux, la liberté du sujet à entrer ou non dans une proposition est essentielle. C'est cette liberté exercée qui limite l'existence d'un pouvoir abusif possible de la part du professionnel. C'est par là aussi que peut naître des formes esthétiques inédites.

Véronique Ballu (2015), éducatrice spécialisée à l'I.M.E. le Triskell, souligne que cette danse a permis à certains d'aiguiser leur capacités à manifester leur désirs : « Ces expériences ont apporté un engagement ou refus du jeune au niveau de son corps pour répondre ou pas à ce qui est proposé, donc un positionnement de sa part. »[281]

Dans les moments où Aïda semblait accepter ce que je proposais, nos corps étaient alors en harmonie. Nous nous imprégnons, nous nous affectons l'une de l'autre pour qu'une danse puisse surgir. Et surtout, nous partageons le plaisir immanent de cette danse. C'est un plaisir qui non seulement nous gagne, mais qui imprègne l'espace commun.

Shusterman le souligne,

> (...) le plaisir suscite un afflux d'émotions positives qui nous ouvre à de nouvelles expériences et à autrui.
> C'est en partie pour cette raison qu'il ne faut pas condamner les plaisirs somatiques comme impliquant nécessairement un repli dans une intimité égoïste. Se sentir bien dans sa peau permet de se sentir plus à l'aise et plus ouvert avec les autres ; et la dimension représentationnelle de la soma-esthétique s'occupe essentiellement de rendre le corps attirant pour autrui. (…) Nous devons aussi rejeter le dogme selon lequel le corps est irrémédiablement trop privé, subjectif et individualiste dans ses plaisirs pour pouvoir former la substance de l'éthique et de la politique. Nous partageons nos corps et nos plaisirs somatiques autant que nous partageons nos esprits, et ils apparaissent non moins publiquement que nos pensées. On se trompe en voulant faire du plaisir un objet intrinsèquement privé, et ce malentendu repose sur une assimilation erronée du plaisir à une sensation corporelle interne à laquelle seul l'individu aurait accès. [282]

Magalie, Rodrigue, Aïda nous donnent à voir diverses modalités d'être au monde. Chaque espace singulier est un paysage sensible, poétique inédit. Ce que ces rencontres ont de commun, c'est qu'elles sont uniques. Il n'y a donc ici aucune formule, aucune recette. Il y a fort à parier qu'un autre sujet qui se collera à terre comme Aïda ne recevra pas ma proposition de *serpent* de la même manière. Il faudra inventer autre chose.

---

279 Cécile est danseuse de la Cie et Association Dana et elle m'a accompagné durant plusieurs années aux ateliers proposés au sein des diverses Institutions. Actuellement, elle a la charge de ces ateliers notamment du projet « Corps accords » financé par la Fondation de France.

280 Bilan d'accompagnement fait en 2012. Version intégrale en annexe.

281 En réponse à un questionnaire que je lui ai envoyé en 2015. Version intégrale en annexe

282 Richard Shusterman, *op.cit.*, p.63.

Aussi, l'observation respectueuse est dans ce travail nécessaire. Elle n'est envisageable que si un espace-temps est partagé. S'il nous est là possible d'être suffisamment disponible à l'inattendu, alors, il peut y avoir invention. Lorsque cela advient, nous pouvons parler de poétique de la rencontre, d'une poétique en mouvement associée à l'expansion de l'être.

Comme Aida, Magalie et Rodrigue, chaque personne m'a fait le cadeau de vivre une expérience unique. Je propose maintenant que l'on rencontre deux autres personnes, Lucile et Florian, qui, par leurs manières d'investir l'espace avec leur corps m'ont amenée à parcourir des lisières inconnues, à labourer d'autres champs de rencontre. Pour mettre en lumière ce que peuvent nous enseigner Lucile et Florian, nous mobiliserons ici la notion de *lignes d'erres* proposée par Fernand Deligny, ainsi celles de *déterritorialisation* et *reterritorialisation,* de Félix Guattari et Gilles Deleuze.

Deligny voit, lit, sent une poétique dans l'univers de l'autisme. Pour la restituer, il produit lui-même un espace poétique.

En plus de sa production écrite, Deligny propose un travail plastique qu'il appelle les cartes. Ces cartes sont nées d'une discussion entre Deligny et Jacques Lin, dans laquelle Lin lui fait part de ses préoccupations en voyant des enfants qui se mordaient ou qui se frappaient la tête contre les pierres. Deligny propose à Jacques Lin de retranscrire par le dessin l'espace et ensuite de mettre la trajectoire des enfants dans celui-ci.

Les cartes transcrivent sur papier certains espaces physiques de la vie quotidienne et les déplacements des enfants et des adultes dans celui-ci. Elles sont la marque « d'un espace commun primordial en dehors du langage », ou encore «un journal de bord, une forme d' histoire non-verbale »[283].

Selon Sandra Alvarez de Toledo (2013, p.4), de ces cartes émerge une force de vie, une sensation de l'espace-temps, une traversée d'émotions singulières, animée par des adultes en attente d'un «agir» qui sort l'enfant d'un balancement mortifère. Elles « montrent un terrain d'échange (et de jeu) par-delà des règles sociales et des catégories du normal et du pathologique (et de la vie et de la mort) ».

Les cartes sont composées de plusieurs couches. Tout d'abord, un plan de fond, celui qui permet de *planter le décor*, de mettre sur papier les choses visibles, les choses que nous connaissons: les constructions, les paniers, les pierres ... Puis, des couches de papier calque sont placées sur le dessus de ce fond de carte, sur lesquelles seront tracées les trajectoires et les mouvements des uns et des autres, au crayon graphite ou au crayon gris pour les

[283] Fernand Deligny, *Oeuvres*. Édition établie par Sandra Alvarez de Toledo. Paris, L'Arachnéen, 2007, p.694.

trajectoires des adultes et en encre de chine pour figurer les trajectoires des enfants. Ces trajectoires, Deligny va les nommer les *lignes d'erre*. Il souligne que ces cartes ont une dimension subjective, car elles sont faites à la main, avec toute la charge du sentiment, de la perception et la distance temporelle entre le moment des faits et le moment où elles conçues. Les lignes d'erre ne font pas partie, selon Deligny, d'un projet pensé. [284]

Pour Deligny, il y a d'un côté l'élite pensante, « l'homme-que-nous-sommes»[285] qui a à faire au projet. Il y a d'un autre côté des individus indemnes de tout projet. Ils se livrent au mouvement innée qui les anime, comme un besoin animal, viscéral, bestial. Pour lui, les enfants dits autistes font partie de cette catégorie, tels que « l'aragne et le castor (qui) sont délivrés de par le fait qu'ils sont entièrement livrés à l'inné qui les anime, d'où la toile, chef-d'œuvre d'architecture et la hutte et la digue, autres chefs-d'œuvre d'ingéniosité et de précision.»[286] Et encore : « Ces *agir*, nous les voyons effleurer, chaque jour, de quoi rester pantois, sans sujet ni projet, et sans objet. L'eau, pour le caneton, n'est pas un objet : c'est quelque chose de *réel* indispensable pour que ce nager soit possible. »[287]

Les cartes prennent naissance dans les creux des montagnes des Cévennes, où plusieurs enfants et jeunes dits autistes ont vécu plusieurs années, accompagnés par Deligny et quelques bénévoles. À part Deligny lui-même, il n'y avait aucun éducateur professionnel. Tous étaient, comme il le dit, des «présences proches», des «vagabonds efficaces »[288]. Deligny se refusait de « gagner sur le dos des enfants. » Le groupe vivait des dons ou de ses publications, couvrant les besoins premiers de la vie quotidienne de cette petite troupe.

Dans ce lieu, un réseau se crée, tissé par des fils de soie, fragile, avec pour terreau la tentative. Selon Deligny, une tentative est une façon de travailler, d'agir. C'est une forme de présence active dans le silence. Et c'est un acte politique, une façon de prendre position. La tentative fait place à l'imprévu, au bricolage, à l'équilibre éphémère. Elle est essentiellement provisoire. Elle vaut dans certaines circonstances, avant de la remplacer par une autre qui nous paraîtra plus juste, à un autre moment. Dans ce décor, fait par l'humain et la nature, des enfants posaient des pierres. Ces pierres pour Deligny étaient comme des «dérives»; elles ne délimitaient pas les espaces, mais signalaient la présence des enfants, montrant une différence dans la façon d'être des adultes et la leur.

---

[284] *Ibid.* p. 933.
[285] Fernand Deligny, *L'Arachnéen*, *op.cit.*, p.25.
[286] Fernand Deligny, *Œuvres*, *op.cit.*, p.24.
[287] *Ibid.* p.143.
[288] Expression citée par Sandra Alvarez de Toledo in *Cartes et Lignes d'erre*. Paris:L'Arachnéen, 2013. Elle reprend elle-même le titre du livre de Deligny, *Les Vagabonds efficaces*, paru la première fois chez Victor Michon Édition, collection Tentatives pédagogiques, Paris, 1947.

Grâce à l'invention de cartes, de leur utilisation, leur observation, les adultes qui accompagnaient ces enfants ont pu mieux percevoir ces différences et être attentifs aux intentions projetées sur eux:

> Une tentative n'est pas une institution en ce sens que la tentative est un petit ensemble, un petit réseau très souple qui se trame dans la réalité comme elle est, dans les circonstances comme elles sont, allant même à la rencontre d'événements assez rares qui ne peuvent pas être créés arbitrairement. […] Car s'il est quelque chose auquel les enfants psychotiques sont allergiques, c'est au fait exprès : ils nous voient venir de loin.[289]

Leur nom l'indique : les lignes d'erre sont de la nature de l'errance. Elles sont dépourvues de but, de visée. Elles se construisent au fil des pas, comme une danse. Dans l'improvisation, pour Dominique Dupuy, le danseur « (…) ne chemine ni ne voyage en suivant une carte qui répéterait un espace déjà exploré ; il a choisi d'errer. »[290] Raymond Depardon, quant à lui, définit l'errance comme « une espèce de quête du lieu acceptable. »[291]

Sans utiliser les cartes de Deligny, sans même les connaître à l'époque, les traces dans l'espace des enfants dits autistes avec lesquels j'ai travaillé m'ont intriguée, fascinée. Ces danses errantes, sans vouloir arriver nulle part, n'ont peut-être pas pour but la quête d'un lieu acceptable. Mais elles créent un lieu acceptable. Elles créent le territoire subjectif de l'individu.

En marchant sur leurs propres pas, en retournant aux mêmes endroits, comme un cercle qui ne se ferme pas, dans cet « agir à l'infinitif »[292] , ces personnes m'invitent à ce territoire de tentatives. J'y tente de dessiner d'autres possibilités de rencontres.

Lucile

J'ai rencontré Lucile à l'I.M.E le Triskell. Elle a aujourd'hui 14 ans. Nous avons dansé ensemble pendant 8 ans.

Lors du moment de pause entre les deux ateliers de danse, qui était aussi le temps de récréation pour les enfants, je pouvais observer les déplacements de Lucile dans la cour. Ils étaient semblables à ceux qu'elle proposait les premières années de sa participation à l'atelier.

Lucile allait alors à un point, tournait autour d'elle-même, s'asseyait, faisait un

289 Fernand Deligny, *Œuvres*, *op.cit.*, p.705.

290 Dominique Dupuy, « Autrepasser » in *Regards d'anthropologues et d'artistes*. Danse Nomade, Bruxelles : Édition Nouvelles de Danse, volume 34-35, 1998, p.130.

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

292 Fernand Deligny, *L'Arachnéen*, *op.cit.*, p.29.

mouvement - soit de frotter son oreille sur l'épaule ou sur le bras ou de mordre la manche de son pull - et quelques secondes plus tard, elle se levait, allait à l'autre point et répétait la même scène. La plupart du temps, elle se déplaçait en se collant aux parois des murs de la cour. Dans ce mouvement, ses points d'arrêts étaient pratiquement aux mêmes endroits et avaient quasiment la même durée. Dans un rythme pressé, elle se déplaçait d'un pas précis. Elle n'allait pas à la rencontre de quelqu'un. Elle ne concluait pas une action : elle la maintenait toujours vivante, toujours ouverte. Ses lignes d'erre étaient une danse.

Lors des premiers moments où l'on dansait ensemble, Lucile avait beaucoup de difficultés à accepter le contact et même l'approche d'un corps. Je la laissais alors s'approcher par elle-même. La salle était grande. Je pouvais faire mes invitations de loin, de manière sporadique, éphémère. Quand elle venait, elle tournait sur elle-même, s'asseyait sur moi ou juste s'approchait avant de repartir à nouveau, rapidement. Ces courts moments de pause entre un déplacement et un autre ressemblaient à ceux qu'elle désignait dans l'espace de la cour.

Au cours des deux premières années, nous avons partagé nos kinésphères lors de ses moments de pauses qui devenaient de plus en plus longs. Ces temps se sont transformés lentement en espace de création partagé. Lucile s'abandonnait alors à l'imprévu de notre danse, au contact de nos corps. Elle s'abandonnait à une autre forme d'errance, en dialogue avec mon corps. Puis, elle repartait, et traçait à nouveau ses lignes solitaires.

Avant, c'était comme si le centre de son geste était mis sur les pas de son déplacement; et la pause, un moment de respiration entre deux trajets. En tout cas, c'est ce que je pouvais lire, par l'énergie que Lucile dégageait avec son corps, par son tonus dans ces deux espaces-temps de ses *lignes d'erre.*

Plus tard, ses déplacements paraissaient prendre la fonction qu'avaient les pauses auparavant. Ils marquaient l'espace et le temps nécessaires pour elle et par elle, après le partage d'une danse.

Florian

Florian a participé pendant deux ans aux ateliers organisés au Centre Hospitalier Guillaume Régnier. Il avait à l'époque 21 ans. Il dessinait avec son déplacement des cercles de différents tailles, occupant au moins un quart de la pièce. Florian ne faisait pas de pause. Il marchait sans s'arrêter. La danse avec Florian est une danse de *tentatives*.

Dans ses trajectoires, je me déplaçais devant lui, à ses côtés, je l'attendais à un endroit de l'un

des cercles, je tendais un bras, je glissais mon corps sur le sol à côté de lui, j'accompagnais ses pas, je traçais de mon corps des traits parallèles aux siens, j'en expérimentais d'autres. Je tentais des pauses sans pour autant le retenir. Je touchais ses pieds avec les miens, avec mes mains. Il s'arrêtait, quelques secondes, avant de repartir à nouveau.

En composant ainsi à partir de ses déplacements, deux choses me semblent importantes. D'une part, respecter le désir ou la nécessité de Florian de se déplacer tel qu'il le fait et, en même temps, l'inviter à tracer d'autres chemins, avec d'autres rythmes ou à expérimenter le temps d'une pause. Encore une fois, il s'agit d'invitations qui pouvaient être acceptées ou non, et qui cherchaient à dilater son champ des possibles, à élargir son répertoire de mouvement. Mais ce qui primait dans ces invitations, c'était le désir de Florian et la construction d'une danse à partir de ce désir.

Lorsque l'on *conduit* un groupe (composé par des accompagnateurs et les sujets dits autistes), il est nécessaire de sensibiliser chacun à cet dimension première qui est le désir de la personne dite autiste. Si je fais la proposition d'un travail au sol, il n'est pas rare de voir des nouveaux stagiaires ou professionnels entraîner le sujet vers le bas, tirant un bras, les plaçant de force au sol. Il est donc nécessaire pour l'accompagnateur d'être disposé à la *désobéissance intelligente ,* qui consiste à ne pas suivre nécessairement mes indications. Ce qui compte est de faire ce qui semble être *juste* avec telle personne à tel moment en écoutant les chemins et les choix de la personne avec qui nous sommes. Dans ce sens, si par exemple je propose au groupe de faire un travail au sol et que l'accompagnateur ressent que cela n'est pas une proposition juste pour l'enfant avec lequel il travaille, il suit les indications que l'enfant lui donne et non pas les miennes. C'est une justesse qui prend en compte les différents agencements de cet espace-temps partagé.

Cette *désobéissance intelligente* de l'accompagnateur, qu'il soit un danseur ou un professionnel de l'institution, se fonde de la véracité de sa présence, de son désir et de la rencontre qu'il tisse avec l'autre. Même si cet espace peut être initié par moi, la liberté de chacun est, comme l'a enseigné Freire[293] , une chose à « conquérir et pas une offrande »; elle fait partie de la trajectoire individuelle de la personne et elle « exige une recherche constante ».

Comme le dit Guattari à propos du travail de Deligny,

> Ce n'est pas au niveau des gestes, des équipements, des institutions, que le vrai métabolisme du désir – par exemple le désir de vivre – trouvera sa voie, mais dans

[293] Paulo Freire, *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1947, 2011, p.44.

> un agencement des personnes, des fonctions, des rapports économiques et sociaux tourné vers une politique d'ensemble de libération.[294]

En laissant Florian libre dans ses déplacements, et en même temps, à partir de cette liberté, en lui proposant la possibilité d'explorer d'autres territoires, nous avons créée, il me semble, non seulement une circulation commune et dansante de nos deux corps dans l'espace, mais un déplacement de nos êtres à l'intérieur de nous-mêmes. Il s'agit là d'un déplacement sans visée pré-établie, et qui, de part l'absence d'une direction figée, nous a donné la possibilité d'aller l'un vers l'autre.

En observant Lucile, Florian et nombre d'autres jeunes ou enfants dits autistes qui investissent l'espace au gré de leurs lignes d'erre, j'ai vu qu'ils produisent en réalité un espace, un territoire. Ils font, de ces traits, leurs maisons.

Afin de nous aider à penser la territorialité, nous convoquons la notion de territoire de Gilles Deleuze et Félix Guattari:

> La notion de territoire est comprise ici dans un sens très large, qui dépasse l'usage qu'en font l'éthologie et l'ethnologie. Les êtres existants s'organisent selon des territoires qui les délimitent et les articulent aux autres existants et aux flux cosmiques. Le territoire peut être relatif tant à un espace vécu qu'à un système perçu au sein duquel un sujet se sent « chez lui ». Le territoire est synonyme d'appropriation, de subjectivation fermé sur elle-même. Il est l'ensemble des projets et des représentations sur lesquels va déboucher, pragmatiquement, toute une série de comportements, d'investissements, dans des temps et des espaces sociaux, culturels, esthétiques, cognitifs.[295]

Le territoire est le fruit de l'articulation de la personne avec son milieu. Aussi, il produit de l'agencement et « chaque agencement, en premier lieu, est territorial. »[296] Les agencements ne se réduisent pas à la notion de l'espace géographique. Ils sont relationnels, dynamiques. Par conséquent, le territoire peut, ainsi être «déterritorialisé» et «reterritorialisé ».

La déterritorialisation est un concept politique, social et aussi artistique. Elle se réfère au mouvement de libération des modes conventionnelles; elle est un mouvement créatif. Toutefois, une fois déterritorialisé, cet espace se fait rarement inerte, car le mouvement de déterritorialisation ne se réduit pas à l'acte d'une libération, mais produit un double mouvement dans lequel la rétérritorialisation ré-affecte l'espace déterritorialisé.

---

294 Félix Guattari, *La révolution moléculaire.* Fontenay-sous-Bois, Recherches, 1977, p.172.

295 Félix Guattari ; Suely Rolnik , *Micropolitiques,* traduit du portugais (Brésil) par Renaud Barbaras, Paris: Editions Les Empêcheurs de penser en rond/Le Seuil, 2007, p.463.

296 Gilles Deleuze; Félix Guattari. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. 1980,Vol. 5. Rio de Janeiro: Ed. 3,1997, p.218.

Pour Deleuze et Guattari (1997), l'être humain construit et détruit les territoires de manière cyclique, de sorte que déterritorialisation et reterritorialisation sont des processus inséparables. On peut dire que ce processus est en mouvement, possibilité de transformation et qu'il a lieu dans la cohabitation des éléments présents, dans le dialogue entre eux.

Revenant sur les sentiers de Lucile et Florian, mon hypothèse est qu'ils construisent un territoire avec leurs *lignes d'erre*, un territoire particulier, dans l'agencement du corps avec un certain espace, avec d'autres corps. Et les possibilités des rencontres à partir de ces trajectoires peuvent être des plus variées.

Cette invitation d'ouverture au sein de leurs trajectoires répétitives nous ouvre la possibilité de tracer un « chemin qui n'existe pas, mais que nous traçons en cheminant »[297] , d'accueillir l'autre dans notre territoire, d'accueillir un élément de ce territoire qui nous est étranger. Pour la personne dite autiste, cet élément autre la déplace de son lieu d'origine, la faisant faire un pas de côté vis-à-vis du chemin tracé par la répétition de son mouvement.

Dans cette hypothèse, le processus de déterritorialisation a lieu, non tant par le biais de l'invitation elle-même, mais surtout par le possible accueil de cette invitation qui, par conséquent, permet la production d'un nouvel espace subjectif. En suivant cette hypothèse, la reterritorialisation de la personne - ce qui se construit, ce qui émerge - a comme engrais naturel la résonance de cette rencontre qui a lieu en cet instant présent.

Mais pour que la possibilité de la rencontre puisse exister, il est nécessaire, tout d'abord, que la personne qui accompagne ces sujets se déterritorialise elle-même. Il est nécessaire qu'elle provoque, comme le dit Raquel Gouvêa, une action « qui l'impulse vers l'inconnu pour, enfin, voir ce qui n'est pas donné et qui, pour beaucoup, est totalement invisible » (...), « nous avons besoin de lâcher la terre, nous avons besoin de nous déraciner.[298]

Dans cet « arracher » des racines, je fais à nouveau référence à nos intentions, notre projet d'obtenir quelque chose. Si je me détache de mes attentes et si je vis pleinement le moment présent - moment qui m'est inconnu, puisque jamais vécu; et moment unique, puisqu'il ne se reproduira jamais de la même façon - j'ouvre les possibilités de création non seulement pour l'enfant ou le jeune en question mais à moi-même.

Par contre, dans ce mouvement de réinvestissement du territoire et du corps, un danger guette : celui de vouloir garder la mémoire d'une recette d'une rencontre. Nous pouvons, par exemple, nous dire que ce qui «fonctionne» avec tel ou tel jeune est un certain mouvement d'approche, un certain glisser ou une certaine pause. Le danger vient du fait de transformer

[297] Jean Oury, *Création et schizophrénie*. *op.cit.*, p.33.
[298] Raquel Gouvêa, *op. cit*., p.13.

nos propres chemins errants en certitudes.

Héraclite, philosophe grec, nous a appris que personne ne se baigne deux fois dans les mêmes eaux d'une rivière. Chaque seconde, chaque instant, la rivière change en moi - et je change aussi en elle.

L'expérience de la danse avec les sujets dits autistes nous montre clairement cette réalité. Elle nous offre au plus haut degré cette occasion, ce cadeau de faire face à l'imprévisible. Elle nous aide à retirer les «poutres» qui nous soutiennent.[299]

Mais pour que cela puisse avoir lieu, il faut, encore une fois, une certaine qualité de présence, une curiosité et attention à chaque petit et « divin détail » qui apparaît dans les tracés des allés et venus de la personne, la célébration de la vie qui respire dans le moment présent.

Ainsi, l'un et l'autre, par l'acte de la rencontre, se déterritorialisent mutuellement et l'investissement d'un nouveau territoire est le fruit de la résonance d'une transformation, une trace dans le corps qui n'a pas la fonction d'être vécue pareillement à nouveau, mais qui permet d'autres espaces de l'imprévisible.

Un autre aspect important dans ce travail est la dimension du toucher. Le toucher touchant[300] , le toucher sensible, celui d'un massage, d'une manipulation, le toucher qui porte le poids d'un corps, qui le soutient, que le pousse, qui l'accueille, qui transforme ; le toucher d'un geste quotidien, le toucher qui unit, qui fait corps, qui dialogue ; le toucher d'une danse.

Il n'est pas rare d'entendre, de la part de plusieurs professionnels et théoriciens, que pour les sujets dits autistes, la pratique du toucher est, sinon impraticable, du moins d'une extrême complexité. Certains vont jusqu'à dire que tout contact physique leur est impossible ou que cela provoque une fusion avec le corps d'autrui, du fait de ne pas avoir une peau qui délimite l'intérieur de l'extérieur[301]. Pour d'autres encore, le toucher vient provoquer le désir sexuel de la personne, ce qui peut avoir de complexes répercussions pour l'institution d'accueil.

Si l'espace personnel est pour tout individu un élément de grande importance, la dimension de cet espace paraît vitale au contact du sujet dit autiste. Comme nous l'avons vu avec Rodrigue, la distance que la personne parfois a besoin d'établir entre son corps et celui

---

299 *Ibid.* p.13.

300 Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*,p. 196.

301 Comme le souligne Suzanne Maiello. *Le corps inhabité de l'enfant autiste,* Journal de la psychanalyse de l'enfant 2/2011 (Vol. 1) , p. 109-139 URL : www.cairn.info/revue-journal-de-la-psychanalyse-de-l-enfant-2011-2-page-109.htm. DOI : 10.3917/jpe.002.0109

d'un autre est extrêmement sensible. La violence que la personne peut avoir envers elle-même ou envers autrui, les morsures, les coups sur les murs ou autres, sont des comportements qui expriment le mal-être d'un individu parfois causé par un toucher qui n'a pas été voulu, un toucher qui, pour des plus délicat qu'il soit, peut faire violence.

Je propose que l'on aborde la question du toucher à la lumière de trois autres personnes : Jean-Jacques , Sylvaine et Anaël. Pour ce résumé, je ne développerai pas la notion du Contact Improvisation[302] afin de privilégier les expériences vécues avec différents sujets.[303]

Jean-Jacques

Jean-Jacques Cousin est considéré comme une personne en situation de déficience mentale profonde. Il vit depuis de nombreuses années au Foyer de vie *Logis la Poterie* à Rennes. C'est là que je le rencontre, en 2003, dans un groupe avec lequel je travaillais alors. Jean-Jacques jouera un rôle d'une profonde et vive importance dans mon parcours professionnel et personnel.

Il est aujourd'hui âgé de 51 ans. Il a l'usage de très peu de mots : essentiellement «oui», «non» et quelques noms de personnes qu'il connaît. Jean-Jacques a la trisomie 21. Il sera la seule personne qui n'est pas dite autiste évoquée dans cette thèse.
Jean-Jacques mettra au sein de l'atelier trois mois pour enlever ses chaussures et encore deux ans pour retirer ses chaussettes, quatre années pour s'allonger sur le sol et six pour accepter ma présence derrière son dos, sans que celle-ci soit par lui visible.

Pourquoi Jean-Jacques est-il pour moi d'une si grande importance ?
Peut-être du fait de ces petits pas de tortues que nous avons fait côte à côte. Peut-être par les nouveaux horizons esthétiques qu'il dessinait dans ces infimes avancées. Peut-être aussi parce qu'il m'a révélé sa spontanéité magnétique, sa poétique. Peut-être tout cela en même temps, ou tout simplement comme le disait Montaigne (1595) de son ami La Boétie, « Parce que c'était lui, parce que c'était moi »[304].

À l'issue des trois premières années d'atelier, il s'appropriait des propositions, en en créant d'autres de façon exceptionnelle. Nous avons commencé alors à nous produire au travers de quelques performances ensemble, devant des publics restreints. À ce moment-là, je

[302] Forme de danse crée par Steve Paxton aux États Unis dans le courant des années 1970 dans laquelle les points de contact physique sont aux départ d'une exploration à travers des mouvements improvisés.
[303] Le lecteur intéressé par la thématique trouvera sans difficulté un grand nombre d'études sur la thématique, ce qui n'est pas le cas pour cette étude.
[304] Michel Montaigne, *Essais,* éd. posthume, Paris, Abel Langelier, 1595, Réalisé par Pierre de Brach et Marie de Gournay.

Fernandes Viana, Anamaria. Dança e autismo : espaços de encontro - 2015

ne savais pas encore dans quelle mesure il avait conscience du public. Je ne pouvais pas non plus affirmer si cela était une chose qu'il aimait, qu'il voulait. J'étais attentive à ce qu'il manifestait et disposée à abandonner cette danse à tout moment, s'il me donnait un signal quelconque de refus ou même de réticence. Mais sa satisfaction était évidente. Il l'exprimait par les sourires et des rires. Son désir de danser, d'improviser, de créer, parfois pendant plus d'une heure, était évident. Nous avons poursuivi l'aventure, dansant ensemble encore neuf ans. Un duo est né: « 10 minutes avec Jean-Jacques ». Nous nous sommes produits dans des théâtres, des festivals, des conférences.

Dans une danse contact improvisée, jamais un danseur ordinaire, même débutant, ne retirera du sol le seul appui de son partenaire. De la même façon, jamais il n'arrêtera l'improvisation pour s'essuyer le nez avec la manche de sa chemise, ou pour soulever ses pantalons, ce que fait naturellement Jean-Jacques.

Jean-Jacques, lève fréquemment mon bras, même lorsque celui-ci est la base d'appui de mon corps ou de nos corps au sol. Il n'est pas rare que je lui propose une partie de mon corps comme support et qu'il fasse un autre choix parfaitement différent, auquel je ne pouvais pas m'attendre.

Avec tout cela, Jean-Jacques m'a appris à trouver d'autres chemins possibles avec mon corps. Il m'a aidé à composer avec l'imprévisible. Il m'a permis de briser la neutralité de la danseuse en donnant à voir joie et affection lors d'une danse.

De plus, il est pour le moins ardu pour une danseuse de se délester de cette vive volonté de *donner à voir ;* de créer sans faire montre de sa technicité, sans offrir au public la monstration de compétences physiques et esthétiques normées. Jean-Jacques a guidé mes premiers pas sur ce long sentier. Un sentier, long comme une vie. Il m'est apparu avec lui que ce chemin ouvrait des champs immenses de créations chorégraphiques, d'inventions esthétiques. En ce sens, Jean-Jacques est incontestablement un de mes grands maîtres.

J'ai toujours proposé à l'issue de nos présentations un temps de discussion avec le public. Ce travail soulève en effet de nombreuses questions et génère bien souvent un échange riche.

Une des questions récurrentes concerne le contact physique intime pour une personne en situation de handicap. En effet, Jean-Jacques propose parfois des formes de contact qui peuvent sembler quelque peu déplacées aux yeux de certains spectateurs. Des positions des corps, des mains « là où elles ne devraient pas être » n'étaient pas rares dans nos improvisations. Toutefois, à n'en pas douter, ces mouvements auraient été proposés par un

danseur ordinaire, les questions n'eussent-elles alors pas été les mêmes.

Un texte d'Alain Badiou - inspiré des poèmes de Mallarmé[305] - nous aide à penser la gêne que certaines personnes ont pu ressentir à la réception de notre duo. Badiou distingue six principes de la danse parmi lesquels l'anonymat de danseur et l'omniprésence des sexes[306] :
« (...) la danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc (…). »[307]

Écoutons ici Badiou concernant l'anonymat danseur :

> Le corps dansant, tel qu'il advient au site, tel qu'il s'espace dans l'imminence, est un corps-Pour qui pensée, il n'est jamais quelqu'un. (…) Ni imitation ni expression, le corps dansant est un emblème de visitation dans la virginité du site. Il vient précisément y manifester que la pensée, la vraie pensée, suspendue à la disparition événementielle, est l'induction d'un sujet impersonnel. L'impersonnalité du sujet d'une pensée (ou d'une vérité) résulte de ce qu'un tel sujet ne préexiste pas à l'événement qui l'autorise. Il n'y a donc pas lieu de le saisir comme étant « quelqu'un ».[308]

Lorsque nous regardons un spectacle de danse, nous avons à faire à des corps qui sont une métaphore de l'indicible. Ces corps sont anonymes, inconnus, libres de toute connotation, de signes de leur «condition». Dans le cas d'une personne en situation de handicap, cet anonymat choit : son corps est marqué par un stigmate, source d'*a priori.*

Privé de cet anonymat, l'enlacement même des corps peut prendre une coloration obscène.

Avec cette formule «la danseuse n'est pas une femme », Mallarmé se réfère à l'omniprésence des sexes. Dans les pas du poète, Badiou parle des trois actes de la danse : la rencontre, l'enlacement, et la séparation. Selon lui, sous des motifs infinis, ces trois actes fondent l'écriture chorégraphique.

La rencontre entre la femme (derrière la danseuse) et l'homme (derrière le danseur) n'existe pas sous nos yeux de spectateur. L'homme et la femme en tant que tels, disparaissent lorsqu'ils

---

305 Stéphane Mallarmé. *Divagations*, Bibliothèque-Charpentier ; Fasquelle, 1897. Stéphane Mallarmé, *Crayonnée au Théâtre*, Médaillons et Portaits. Paris, Librairie Nizet, Saint-Genouph, 2000.

306 Les quatre autres sont: 1. L'obligation de l'espace: pour Mallarmé seulement la danse semble avoir besoin d'un espace réel. 2. La nudité avant tout ornement, qui existe par elle-même, et considère chaque chose dans son propre temps et l'espace. 3. L'abstraction de soi-même - "la danseuse ne danse pas" en ce sens qu'elle n' exécute pas une danse. 4. Enfin, le regard absolu, référent au spectateur de la danse qui, pour le poète, devrait être neutre, en mettant de côté la singularité de celui qui observe.

307 Stéphane Mallarmé. *Œuvres Complètes.* Tome 2. Paris: Editions Gallimard, La Pléïade, 2003. p.171.

308 Alain Badiou. Introduction, in *Danse et pensée - une autre scène pour la danse*, ouvrage collectif édité sous la direction de Ciro Bruni, Édition Germs, 1993, p.17.

montent sur scène, du fait même de cet anonymat, laissant ainsi la place à la métaphore.
Mais le corps-à-corps entre une personne *extraordinaire* et une personne ordinaire peut se poser pour certains spectateurs autrement : l'évaporation ici de l'anonymat amène à voir d'abord un homme («le handicapé) et une femme («la danseuse»). Ainsi, ce qui vient n'est plus une considération esthétique, mais morale.

Nous assistons avec cette danse à une rencontre peu commune dans notre société. Elle convoque parfois aux limites de l'acceptation de la différence. Elle fait aussi entrer en résonance l'idée même que l'on se fait de la danse. En effet, en tant que spectateur, nous sommes souvent submergés de jugements de valeurs générant une hiérarchie entre les artistes que nous voyons sur scène. Nous comparons l'un par rapport à l'autre. De ce fait, il se peut que le handicap ne soit considéré que comme supposé déficit et ne concernant que l'un des deux danseurs.
Or, le ressort d'un duo d'improvisation tient au fait qu'il y ait rencontre. C'est elle, la rencontre, qui est la véritable auteure. Les deux artistes sont ainsi tous deux engagés dans la construction par l'enlacement des singularités réciproques. Fondant une esthétique sur ce postulat, il n'y a pas de hiérarchie, pas de handicap.
Parmi les trois moments que Badiou propose de la structure chorégraphique (la rencontre, l'enlacement et la séparation), le dernier, dans le cas de ce duo, n'a peut-être pas existé. La rencontre et l'enlacement étaient la métaphore d'une grande amitié, une grande complicité, construite sur ces longues années de travail.

Sylvaine

Sylvaine a aujourd'hui 21 ans. Elle a participé à un atelier pendant deux ans au *Placis Vert*, à Thorigné Fouillard. C'est un service du Centre Hospitalier Guillaume Régnier.
Sylvaine ne communique pas verbalement. Lorsque je la rencontre, elle passe le plus clair de ses jours assise sur un canapé. Elle y bascule avec force son corps d'avant en arrière, en même temps qu'elle déchire des morceaux de papier.

Les ateliers avec Sylvaine ont eu lieu de façon individuelle. Elle n'a jamais rejoint l'atelier avec les autres participants. Cela ne constituait d'ailleurs pas un objectif.
Au cours de nos deux années de travail, Sylvaine n'est jamais allée au sol, n'a jamais enlevé ses chaussures et n'a jamais abandonné complètement le poids de son corps sur le mien.

A l'issue de la première année, j'ai montré aux professionnels de l'établissement

quelques séquences filmées du travail avec Sylvaine. Comme leur collègues qui avaient assisté à certains ateliers, ils ont fait part d'une grande surprise de voir la danse de Sylvaine ; de la voir sourire, bâiller, interagir de la sorte avec moi.

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

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

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

Je suppose deux raisons principales à cela. Tout d'abord, parce que c'était elle qui mettait les limites à nos interactions. Elle me les indiquait avec son corps. Cette attention semble difficile parfois dans le quotidien des institutions, malgré toutes les bonnes intentions des professionnels. Difficile, mais certes pas impossible. En second lieu, il semble que ce toucher n'était pas de la même nature que celui qu'elle avait l'habitude de recevoir ou de donner.

Il existe en effet différents touchers. Farah (1995) a mené un travail concernant le massage. Elle distingue le contact automatisé, relatif à nos situations quotidiennes d'un autre toucher, qui provoque une mobilisation, une attention accrue, à la fois pour la personne qui touche que pour celle qui est touchée.[309]

Le toucher technique, essentiellement inhérent au contexte médical, est composé de gestes qui sont, pour Liberman, « marqués par des codages définis dans les manuels du "bon contact" (...) ».[310]

De ce qu'il m'a été donné d'observer dans les touchés entre patients et professionnels (dans le change d'un vêtement, au moment d'un repas, dans l'aide aux déplacements d'un lieu à l'autre) c'est bien souvent des contacts codifiés, rationnels, rigidifiés. Cela donne même parfois l'impression d'une manipulation d'objet. Les raisons à cela sont, à n'en pas douter, profondes et multiples. Nous ne déplierons pas ici les hypothèses. Précisons tout de même ce que les

[309] Rosa Farah. *Integração Psicofísica - O trabalho Corporal e a Psicologia de C. G. Jung*, São Paulo, Editora Companhia ilimitada/Robe, 1ª Edição, 1995.

[310] Flavia Liberman, *Delicadas coreografias : Instantâneos de uma terapia ocupacional.* São Paulo, Editora Summus, 2008, p.137.

professionnels rencontrés évoquent : la nécessité de mettre une distance dans la relation.

De ce fait, nombre de professionnels ont traversé des moments difficiles aux premiers ateliers. Le chemin de toucher et d'être touché dans la *sphère du sensible* fut parfois long, douloureux même. Ces ateliers ont invité les professionnels à vivre une nature autre de toucher que celle à laquelle ils sont habitués avec les *patients*. Par extension, ce déplacement a modifié aussi leur qualité présence dans leurs actes quotidiens.

Comme nous le soumet Merleau-Ponty, la main qui touche est la même main qui est touchée, au même instant. Si la personne se donne la possibilité de sentir la dimension sensible de cette composition, vécue *par* le corps lui-même et *dans* la relation qu'il établit avec d'autres corps, la qualité de son toucher change de fait.

Ce déplacement, en rien anodin, peut provoquer la peur, l'inconfort, l'appréhension. Dans cette attention à ce toucher, le sujet saisi qu'il est en même temps touché et touchant ; il éprouve là une action dans laquelle il s'engage et qui l'engage.

Pour Chantal Sergent[311],

> souvent, la source de la crainte des personnes, c'est de perdre leur rôle et leur crédibilité en tant que professionnels de la santé (…) ils s'aperçoivent alors qu'ils ont leurs peurs... c'est donc travailler sur toutes ces peurs... pour soi-même et aussi d'identification à son métier: « je suis infirmière » NON ! « je suis... j'ai le métier d'infirmière » c'est différent ! [312]

En ouvrant son attention à l'espace sensible, le professionnel fait la lumière sur des limites qui le concernent, tapis ordinairement loin du champ conscient. De la même façon, il perçoit aussi de lui-même une réserve de potentiels qui était voilé à sa conscience. Cet éprouvé permet sans conteste au professionnel d'accueillir l'autre dans sa singularité de manière plus fine et sensible.

Ce que nous disons là des salariés peut être élargi aux parents d'enfants, de jeunes gens dits autistes. Écoutons Marylaure Delahaye[313] (2015) témoigner de son expérience d'atelier.

> (...)pour aller vers un lâché- prise, ce qui de prime abord n'est pas naturel, nous sommes plutôt désorientés dans un premier temps. Il faut se laisser guider, nous

[311] Fondatrice de l'Association Danses Harmonies Chantal Sergent est danseuse et formatrice dans les secteurs sanitaires et médicaux-sociales. Elle développe, depuis plus de vingt ans, un travail auprès des professionnels et d'un public en situation de maladie, de handicap ainsi qu'avec des personnes âgées. Son travail est pionnier et permet l'introduction de dimensions sensibles et poétiques, ainsi que la construction de nouveaux liens au sein d'établissements spécialisés.

[312] Entretien qu'elle m'a accordé en 2014. Version intégrale en annexe.

[313] Mère du jeune Mathis que nous évoquerons plus loin.

> devenons un peu enfant à notre tour à coté de notre enfant, nous nous laissons prendre par la main, glisser sur le sol, nous devenons le poids de notre vie, tirer par d'autres sur un tissu si fragile, nous ne sommes pas à notre aise, nous sommes encore dans le carcan de parents qui contrôlent qui craignent la gêne, nous sommes chrysalide mais peu à peu nous comprenons nous voyageons dans un autre monde de sensations, alors nos poumons expulsent ce souffle libérateur, nous devenons papillon.[314]

Le même geste n'offre pas le même horizon dans le corps de l'un ou de l'autre, dans la perception sensible vécue par l'un ou par l'autre. L'action de poser une main sur une autre ne veut en soit rien dire. Comme nous le propose encore Merleau-Ponty « (...) je ne puis toucher efficacement que si le phénomène rencontre en moi un écho, s'il s'accorde avec une certaine nature de ma conscience, si l'organe qui vient à sa rencontre est synchronisé avec lui. »[315]
Pour Liberman , l'important n'est pas la distinction entre le toucher social et le toucher technique, mais les « codifications des comportements qui délimitent les modes de relation soumis à une série de normalisation qui appauvrissent la pulsation des affects et restreignent dans de nombreuses situations, la potentialité des rencontres à travers l'approche corporelle. »[316]

Alexandre Jollien a vécu dix-sept années dans des institutions spécialisées. Les distances que les professionnels ont toujours imposées à son corps ont marqué sa vie.

> Les réflexions sur les éducateurs que l'on trouvera ici peuvent paraître dures, sans nuances. Aujourd'hui, cependant, je ne changerais rien à ce que j'avance. J'ai, depuis, rencontré de nombreux éducateurs et je me réjouis de voir que tous ne pratiquent pas la distance thérapeutique. Certains allient dans un art splendidement audacieux la générosité et l'exigence. La blessure fondamentale de mon existence réside tout de même dans ce manque d'affection, et je ne puis taire que la distance précède de la maltraitance lorsqu'elle n'est pas naturelle, souple. (…) Cette distance a finalement creusé, entre éducateurs et pensionnaires, un gouffre infranchissable. La distance, il est vrai, peut aider le soignant à conserver sa sphère privée, à ne pas se laisser miner par les problèmes du patient. Mais si une distance raisonnable s'acquiert grâce à l'expérience, elle ne doit s'imposer de façon abrupte et froide. Tout cela vient... d'un équilibre délicat.[317]

Il ne fait aucun doute que si la danse avec des personnes *extraordinaires* peut revêtir un caractère thérapeutique, c'est pour l'institution elle-même, à la condition que les professionnels fassent un « pas de côté ».

Nombre de professionnels m'ont offert la possibilité d'éprouver combien la danse, telle

[314] Extrait d'un questionnaire que j'ai envoyé en 2015. Version intégrale en annexe.
[315] Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.,* p.366.
[316] Flavia Liberman, *op.cit.,* p.138.
[317] Alexandre Jollien, *Éloge de la faiblesse*. Paris: Editions du Cerf, 1999, p.44, 63.

que nous la concevons ici, peut être une source de transformation pour eux, pour les personnes dont ils s'occupent et pour l'institution où ils travaillent.

Dans les moments partagés, plusieurs d'entre eux m'ont émue par leur générosité, leur disponibilité, attention et écoute, par leur respect, par la poésie de leurs mouvements dansants. Dans ces «pas de côté», ils se sont engagés dans ce petit-grand voyage qui brise les frontières, qui permet l'ouverture de nombreux et inédits territoires.

Qu'est ce que cette expérience vous a apporté ? C'est une question que j'ai posée à ces professionnels. Voici ce que certains ont répondu :

Yannick Thiersault (2015):

> Cela m'a apporté énormément de « connaissances » sur l'humain en son corps intérieur et extérieur. Sur moi-même et sur les autres. Cela m'a apporté sur le plan personnel et professionnel. Cela m'a apporté une multitude de belles rencontres, d'instants magiques, de vraies sensations, d'intenses frissons, d'immenses émotions, de lâchers-prise et d'étoiles dans les yeux et dans le cœur. Cela m'a apporté du bien-être et de la plénitude. Cela m'a apporté du réconfort et un moment de répit. Cela m'a apporté un espace de partage unique, doux, chaleureux, enveloppant et envoûtant. Cela m'a apporté un autre regard sur moi-même, les enfants, leur famille et ma profession. Cela m'a apporté de la hauteur et de la légèreté. Cela m'a apporté une grande ouverture.[318]

Elisabeth Choplin (2015) :

> Ces ateliers m'ont forcément apporté quelque chose à partir du moment où il s'agit d'une rencontre de corps à corps, où jeunes et professionnels se donnent l'un à l'autre et sans aucune attente. On impose rien, on propose tout et on reçoit à chaque fois chaque nouvelle proposition des jeunes comme un cadeau. C'est un partage , on se découvre aussi tout en découvrant l'autre. Il ne m'est pas toujours facile d'accéder à toutes les propositions, il s'agit donc pour moi aussi de laisser-faire, de ne rien contrôler et se dire on verra...Et on voit de si belles choses. Ces ateliers sont d'une richesse dans le partage, dans le respect et dans la rencontre avec l'autre.[319]

Sébastien Hamoniaux (2015) :

> A titre professionnel, les ateliers m'ont permis de proposer des choses différentes aux jeunes que l'on accompagnent au quotidien, de les voir différemment, de créer un lien avec certains, d'enrichir la relation (…) A titre personnel, c'est un espace difficile à comprendre lors des premières séances, ou il faut faire tomber nos préjugés, nos connaissances ou méconnaissances de la danse. Il faut également être a l'écoute de nous même alors que l'on focalise sur les enfants tous le reste de la semaine.[320]

[318] En réponse à un questionnaire que je lui ai envoyé en 2015.Version intégrale en annexe.
[319] En réponse à un questionnaire que je lui ai envoyé en 2015. Version intégrale en annexe.
[320] En réponse à un questionnaire que je lui ai envoyé en 2015. Version intégrale en annexe.

Véronique Ballu (2015) :

> un temps de partage avec les enfants ou les jeunes sans rapport éducateur éduqué ; dans un autre espace temps que celui proposé à l'I.M.E. (…), une disposition , une « connexion » à l'autre plus importante que dans les autres activités parce que pas ou peu de supports, d'éléments médiateurs entre nous, une écoute attentive à ce qui se passe chez l'autre pour agir en adéquation avec ce qu'il nous montre, à être modeste dans mes attentes et accepter que l'autre, le jeune n'aille pas où j'aurais aimer l'emmener. Accepter cela , c'est le reconnaitre comme sujet à part entière, accepter qu'il a une part active dans l'échange (…). À m'investir dans un moment où tout est possible, avec un espace de liberté, de création important, à être plus à l'écoute de moi, de ma disponibilité, de mon corps et de mes limites (…).[321]

Soutenons le postulat suivant : pour prendre soin de la personne, nous devons traiter l'institution elle-même. C'est à partir de ce principe qu'a été créée, au cœur de la seconde guerre mondiale en France, ce que l'on nommera plus tard la Psychothérapie Institutionnelle[322].

Grande figure de cette orientation, Jean Oury parle de *pathoplastie*, ce pathos du milieu, de l'environnement. « La première démarche, pour pouvoir parler de création, c'est de dégager ces zones encombrées par l'énorme masse de préjugés, d'aliénations, dans laquelle on est pris soi-même. »[323]

Un toucher, un simple toucher, s'il est fait avec soin, avec présence, avec respect, peut sans doute être vecteur de transformations. Il peut promouvoir le bien-être d'un individu, ainsi qu'ouvrir de nouvelles possibilités de relation, de dialogue - qualités qui se nourrissent réciproquement. Et de même pour la façon dont je me positionne face à un individu, quand je me mets dans une relation d'égalité, quand je fais silence avant d'agir, quand je vois l'autre comme un sujet et non comme un objet, quand j'ouvre mes yeux pour sentir.

Les danses partagées avec Sylvaine pouvaient revêtir différentes couleurs. Parfois, elles étaient presque invisibles, minimales. L'une d'entre-elles s'est produite à partir du contact de nos mains, de nos doigts. Chacune guidait l'autre, respirant ensemble. Une danse est née là, simple, microscopique et pourtant si grande.

Souvent Sylvaine conduisait ma main dans sa chemise, sur son dos, en contact avec sa

---

321 En réponse à un questionnaire que je lui ai envoyé en 2015. Version intégrale en annexe.

322 Nous devons ce courant de la psychiatrie à François Tosquelles, médecin psychiatre catalan qui arrive en France, ayant fuit l'Espagne franquiste. Alors que la psychiatrie française et les malades sont laissés à l'abandon dans cette Europe déchirée et ruinée par la guerre (rappelons ici que le nombres de personnes hospitalisées dans les établissements psychiatriques en France mortes de faim et de froid durant cette guerre s'élève, selon les historiens, entre 45000 et 65000) le jeune médecin va marquer un tournant historique dans la pratique psychiatrique. Tosquelles est imprégné de ses lectures de Marx, de Freud et d'Hermann Simon. Pour le jeune Espagnol, il s'agit de refonder les pratiques et les références culturelles, intellectuelles, scientifiques de la psychiatrie. Il privilégie d'une thérapeutique responsabilisant l'ensemble des malades et du personnel du l'hôpital, quelque soit son statut. Il considère l'établissement comme un organisme « malade » qu'il faut sans relâche, jour après jour, traiter.

323 Jean Oury, *Création et schizophrénie*. *op.cit.,* p.82.

peau. Dans ces moments, j'articulais le massage et le Contact Improvisation. Ce toucher mettait notre attention par moment sur ses muscles, ou alors sur ses os, ou sa peau. Citant le maître de Nô Zeami, Hubert Godard avance qu'il y a des « danses de peaux » ainsi que des « danses d'os et de chair. »[324]

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

Dans le français d'aujourd'hui, la ritournelle est ce chantonnement qui peut être pour soi-même. Ce n'est pas un chant qui est destiné nécessairement à être entendu. C'est une activité qui se caractérise par sa simplicité, sa répétition et sa dimension quasi-ritualisée. Au sens figuré, la ritournelle signifie une rengaine, un leitmotiv, un schéma simple qui se répète.[325]

Félix Guattari et Gilles Deleuze vont se saisir de la ritournelle pour en faire un concept de leur corpus. Pour eux, la ritournelle est une activité de corps qui est caractérisée par sa gratuité et sa dimension autotélique. La ritournelle est cet événement de corps qui se répète, qui n'a pas pour objet, pour visée, d'apporter une signification mais qui produit de la subjectivité et qui marque l'empreinte du sujet. La ritournelle chez Guattari et Deleuze n'a pas pour fonction de livrer un message. C'est un processus d'autoproduction, d'' « autopoïèse »[326].

Elle ne s'interprète pas, car elle n'a pas de signification. Elle a une fonction existentielle pour le sujet et que nous pourrions qualifier d'animale : se « tailler un territoire »[327]

Les mouvements répétitifs de la personne dite autiste peuvent selon nous évoquer ces ritournelles, « constitutives de nouveaux territoires existentiels ».[328] Et de ce que nous ont enseigné les rencontres, c'est que ces ritournelles ont une fonction pour le sujet, bien que sans but. Elles contribuent à ce que le sujet crée son territoire et procurent des sensations d'auto-stimulation qui l'apaisent.

Nous le savons, afin de permettre l'intégration du sujet dit autiste dans le monde des dits normaux, la visée de la méthode comportementaliste est l'éradication de ces symptômes. « Inclusion signifie d'être le bienvenu ! Je veux être inclus ! (…) Bienvenu! Nous voulons

---

[324] Hubert Godard, *La peau et les os,* Bulletin du CNDC, n°4, juillet 1989, p.8.

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

[326] Du grec auto soi-même, et poièsis production, création.

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

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

vous inclure. Venez et soyez une partie de nous et de notre communauté! »[329]

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

Par le biais de son balancement, Sylvaine nous a ouvert, probablement sans le savoir, à de nouvelles formes dansantes, de nouvelles constructions, une esthétique inédite.
« La nature crée des ressemblances, il suffit de penser au mimétisme. Mais l'homme, en tant qu'être naturel, a la plus haute aptitude à la ressemblance »[330] Walter Benjamin nous invite ici à ouvrir le champ - si chargé dans l'histoire des idées et de l'art- du mimétisme, de la mimesis. Pour lui, la mimesis plonge ses racines dans la nature même de l'homme. C'est elle qui assure le devenir social de notre espèce.

Nous avons tous à faire avec elle et cependant, « accepter les autismes des autistes - les apprécier même - au point de vouloir les imiter demande des capacités humaines particulières qui ne sont pas données à tout le monde. »[331]

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

Pour que le mouvement propre d'une personne puisse ouvrir de nouvelles perspectives de créations et de dialogues dansants, il ne suffit pas de « tolérer » ce geste. Il faut se laisser séduire par lui sans préjugé. Si ce mouvement ne parcourt pas un chemin sensible dans le corps même du danseur, au mieux, il y aura imitation, avec la froideur d'un miroir. Il n'y aura aucune production esthétique, aucune forme de langage, de dialogue.

Cet enchantement ne se vend ni ne s'achète. Il est tributaire d'une relation et de notre capacité à faire avec la différence. Même si « j'accepte l'autisme de l'autiste » sans difficulté apparente, il ne m'est pas donné de vivre le mouvement de l'autre avec enchantement systématiquement, parce que cela dépend d'un certain agencement: un temps, un endroit, une

[329] Marsha Forest ; Jack Pearpoint, « Inclusão: um panorama maior- Centro de Educação e Comunidade Integrada, Toronto (Canadá) », In : *A integraçao de pessoas com deficiência, contribuiçoes para uma reflexao sobre o tema.* Memmon, 1997, p. 137.
[330] Benjamim Walter, *Magia e técnica. Arte e Politica. Ensaios sobre literatuta e historia da cultura.* São Paulo: Editora Brasiliense LTDA, 2012, p.117.
[331] Howard Buten, *op.cit.*, p.184.

manière d'être «ici», une disponibilité derrière les intentions, une présence. Et si nous ne pouvons pas maintenir cette qualité de présence à chaque instant, nous pouvons cependant créer les conditions pour qu'elle puisse apparaître ou réapparaître.

Concernant les gestes répétitifs de Sylvaine, je vivais les indications de Schott-Billmann,

> L'imitation n'est jamais parfaite car elle n'est pas mécanique ; ce qui est répété est toujours légèrement différent du modèle initial. Cela entraîne entre les danseurs une dimension du jeu, la réciprocité. (...) Imiter/être imité, voir/être vu, le dispositif des danses se fonde sur cette circularité d'échanges entre recevoir/donner. Le danseur ne «copie» pas, il avale, assimile s'approprie ; sa répétition est créative, c'est une re-création, il traduit ce qu'il reçoit, il l'interprète, comme un musicien sa partition, il y met sa créativité, son sens propre, son style.[332]

Dans cette danse, je modifiais progressivement des qualités de mouvement de Sylvaine. Je modifiais par exemple l'amplitude, la direction, le niveau, le rythme, les parties du corps engagés, tout en gardant toujours son mouvement comme base, comme un musicien de jazz qui improvise autour d'une phrase musicale ou d'un accord. L'utilisation d'objets était aussi un élément important dans ce processus.

Précisons ici que parfois, la rencontre ne surgit pas dans l'acte de mimesis. Il peut s'avérer en effet pertinent de proposer des qualités de mouvement autres, même opposées à celles de la personne. Mais même-là, le mouvement commun prend naissance à partir des inventions du sujet[333].

À certains moments, nous pouvons voir que le mimétisme, plutôt que de provoquer l'ouverture d'espaces, cause sa fermeture. Comme si, au lieu d'entrer dans la «bulle» d'une personne, j'en créé une autre, parallèle à la sienne, sans possibilité de communication. Dans le travail d'improvisation avec des sujets dits autistes, nous percevons clairement *par* et *dans* le corps à quel moment le mimétisme est un vecteur de création. De la même façon, nous percevons quand il ferme, quand il peut causer même une expérience désagréable pour le

[332] France Schott-Billmann, *Le besoin de danser*. Paris: Éditions Odile Jacob, 2000, p.17.

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

sujet.

Notre corps nous indique le chemin à prendre et si nous nous trompons, nous devons alors nous accorder à nouveau avec son corps, trouver notre « là » commun. Pour ce faire, il me semble important de développer nos capacités qui sont souvent cachés dans les *sous-sols* de notre corps. L'une d'entre elles est l'intuition, qualité précieuse, qui « n'est pas une construction organisée de la pensée vers un objectif clair »[334], et que nous avons perdu en nous « civilisant ». Comme nous enseigne Deligny,

> (...) lorsque la conscience est éclipsée, ce qui apparaît surprend et vaut la peine d'être regardé un peu de la manière qui sont les éclipses de soleil – et il ne faut courir aux quatre coins du monde car chacune ne se voit que d'un certain point – qui, à chaque fois, nous en apprennent sur ce qu'il est de ce soleil que nous croyons voir alors que nous n'en voyons guère que notre aveuglement.[335]

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

Anaël

Anaël a aujourd'hui 14 ans. Nous avons dansé ensemble pendant deux ans à l'I.M.E. Le Triskell. Quand je l'ai rencontré, il se montrait extrêmement agité et agressif. Il tirait les cheveux des autres jeunes, des professionnels. Il courait, sautait, criait. Il frappait sa tête contre le mur ou sur le sol. Il se mordrait.

Le temps de travail avec Anaël était individuel, avant les ateliers collectifs. Lorsque nous le sentions apaisé, nous l'invitions à participer aux vingt premières minutes de l'atelier avec les autres jeunes. Anaël comprenait cette invitation. Pour réponse, soit il restait dans la salle, soit il nous montrait ses chaussures, indiquant ainsi son souhait de partir.

Anaël présente une pathologie respiratoire. Il se ventile à l'aide d'un tube mis en place par une chirurgie de la trachée. Anaël avait un rapport au corps – le sien et celui de l'autre – particulièrement complexe. Au début, il refusait pratiquement tout contact physique et quelquefois, quand cela lui était possible, après un court moment de contact, n'excédant pas

[334] Raquel Gouvêa, *op.cit.*, p. 56.
[335] Fernand Deligny, *L'Arachnéen, op.cit.*, p.81.

Fernandes Viana, Anamaria. Dança e autismo : espaços de encontro - 2015

une poignée de minutes, Anaël réagissait agressivement.

Au cours des ateliers individuels, il démontrait un grand plaisir. Il arrivait souvent avec le sourire, sautant, et me montrant un tissu afin de commencer notre séance de danse. Il abandonnait même progressivement la crainte d'être touché. Malgré cela, parfois, il tirait violemment mes cheveux ou poussait ma tête sur le sol ou contre la sienne.

Pour Dominique Holvoet[336] :

> La violence d'un enfant, enfin ce qu'on appelle sa violence, c'est ce qu'il perçoit de notre position comme étant violente. Nous ne voyons pas sa violence comme quelque chose qui nous vise, mais quelque chose qui l'habite, qui le persécute, qui le fait souffrir. Et du coup nous l'accueillons comme quelque chose qui est son cancer à lui.[337]

Tout comme Holvoet, je n'ai jamais ressenti les gestes agressifs de Anaël – ou d'aucun autre enfant ou jeune dit autiste- comme étant dirigés vers moi. Je les aient accueillis comme les manifestation d'une douleur, d'un malaise.

C'est aussi ce que témoigne Johanna Falkenberg (2015), danseuse stagiaire :

> J'ai commencé à apprendre, et j'apprends encore à chaque fois, à avoir une vraie écoute, à être assez patiente pour pouvoir accompagner l'impulsion de l'autre... J'apprends à ne pas prendre personnellement les manifestations de colère ou de rejet, à toujours tenter de replacer les choses dans une globalité dont je ne perçois que les traits les plus grossiers (je pense que c'est une forme d'humilité que m'enseignent les enfants, les jeunes) … [338]

Le bien-être des personnes est la priorité. Il est au cœur de mon attention lorsque je travaille avec des danseurs professionnels en tant que chorégraphe ou professeur. De la même manière, il est le sol même sur lequel je pose mes pieds lorsque j'anime les ateliers évoqués.

> Je dirais que la vertu numéro un (...) est de ne pas nuire. Le numéro deux serait de tenter de discerner le moment où une intervention peut avoir une portée pragmatique processuelle, ce qui est très rare. Et, ayant réussi à le discerner, être capable de trouver ses limites, ce qui nous fait revenir au premier précepte, celui de ne pas nuire.[339]

---

[336] Un des responsables de centre Le Courtil pour enfants, adolescents et jeunes adultes dits autistes en Belgique, où il a été filmé le beau documentaire "À ciel ouvert" de Mariana Otero. Le travail de l'équipe du Courtil,que nous decouvrons à travers ce documentaire, est exemplaire. Nous assistons un accompagnement qui respecte les spécificités de chaque personne qui accueille et invente à partir de ces singularités. Pour en savoir plus: http://www.courtil.be/courtil/

[337] Dominique Holvoet, in *À ciel ouvert, entretiens. Le Courtil, l'invention au quotidien*. Mariana OTERO – Marie Brémond, Buddy Movies, Paris, 2013, p.81.

[338] En réponse à un questionnaire que je lui ai envoyé en 2015. Version intégrale en annexe.

[339] Félix Guattari ; Suely Rolnik, *op.cit.*, p.375.

C'est cette attention qui m'a amenée à utiliser un voile transparent avec Anaël. Par le truchement de ce tissu, nous pouvions établir un contact corporel sans provoquer de mal-être chez lui, sans déclencher des actes violents.

Je me servais de ce voile comme s'il s'agissait d'une peau. Anaël la laissait être en contact avec la sienne. Cela a ouvert un autre champ relationnel. Comme le souligne Louppe, « la peau est un milieu perspectif qui met le corps en relation avec tous les points de l'espace. Elle ne joue pas le rôle de fermeture, d'emballage du paquet organique, mais au contraire ouvre, enfante des volumes.»[340]

Lorsque je me mettais en position d'attente, assise ou couchée, avec ce tissu sur mon corps, Anaël venait au contact avec beaucoup plus d'aisance. Nous pouvions commencer alors une improvisation, sculptant d'autres espaces avec nos corps.

Si je soutiens vouloir respecter le désir de la personne, pourquoi alors essayer de trouver des dispositifs permettant le contact, la détente si difficile pour le jeune Anaël ?

Tout d'abord, précisons qu' Anaël, par d'autres moyens que la parole, était en mesure de manifester son accord ou son désaccord vis-à-vis des propositions que nous lui faisions. D'autre part, cette pratique avait un effet pacifiant pour lui et ouvrait ainsi des champs nouveaux dans ses créations corporelles et dans ses liens sociaux.

Si la danse contemporaine travaille *avec* le sujet, *à partir* du sujet, elle *travaille* également *le* sujet. Elle ne cherche pas à mouler un corps- se faisant plus musclé, dynamique, performant ou flexible, même si ces qualités peuvent éventuellement être acquises.

Comme signale Louppe

> En fait, la danse contemporaine n'a jamais véritablement affiché de programme artistique homogène, portant sur les questions de forme. En revanche, et c'est là où sa poétique frôle d'autres territoires de la pensée et du jugement, elle a toujours soutenu des 'valeurs'. (...)
> Des valeurs morales aussi comme l'authenticité personnelle, le respect du corps de l'autre, le principe de non-arrogance, l'exigence d'une solution 'juste' et non seulement spectaculaire, la transparence et le respect des processus et des démarches engagées.[341]

Karen Nelson mobilise la notion d' « invitation » quand il s'agit de rencontre dans la danse. Et de fait, tout ce que nous construisons avec chacune des personnes mentionnées ici part d'une invitation incarnée par des propositions. Il ne s'agit en rien d'actions qui sont à accomplir, imposées à la personne.[342]

---

340 Laurence Loupe, *op.cit.,* p. 68.

341 *Ibid.,* p. 33 et 37.

342 Karen Nelson, « La révolution par le toucher » In *Contact-Improvisation.* Nouvelles de danse n° 39/39. Bruxelles: Contredanse, 1999, p.124.

À propos de son travail avec Marie France, la danseuse et chorégraphe Mathilde Monnier (1999) témoigne :

« Il suffirait peut-être de suivre. »

Pour suivre, le point nodal réside dans le désir de découvrir pas à pas le chemin frayé par le sujet. Emprunter ce sentier de l'autre implique l'empathie.

> Dans la vie de tous les jours, l'empathie se produit d'elle-même : en écoutant le voisin raconter son chagrin après la mort de son chien, nous nous identifions automatiquement, à travers nos propres expériences similaires. Mais puisque nous ne sommes pas autistes et ne l'avons jamais été, l'empathie à l'égard des autistes est plutôt un don, que nous devons développer en nous-mêmes. A cette fin, nous sommes obligés de faire appel à nos capacités, plus ou moins performantes, de projection et d'identification pour imaginer et ressentir ce que ça fait d'être Ginette, ou Guy, ou Martin. Ça leur fait quoi d'être qui ils sont - dans leurs têtes et dans leurs corps?[343]

Cette empathie, c'est l'accueil kinesthésique de l'énergie de l'autre qui traverse la mienne, qui la transforme, qui la guide.

« Il est des cas où nous faisons les chevaux, nous les psychologues, et sommes pris d'inquiétude : nous voyons notre ombre danser devant nous. Le psychologue doit cesser de *se* voir, s'il veut tout simplement voir. »[344]

Souvent, en cherchant à comprendre l'autre, nous pouvons interpréter ses sentiments en projetant sur eux les nôtres. Nietzsche nous fait cette si belle invitation : taire nos projections afin que nous puissions voir au-delà de nous-mêmes, afin d'ouvrir nos possibilités d'empathie, afin de voir danser nos ombres ensemble.

Kimura Bin[345], en s'appuyant sur l'analyse sémantique de différents mots japonais utilisés pour exprimer l'idée de soi, expose ce qu'il entend par *aida* (« l'entre » en japonais)[346] :

« Aida n'est pas une étendue spatiale mais le principe même de l'acte de rencontre de l'individu ou du groupe avec le monde et supporté par le rapport au fond de la vie. Et le sens commun n'est pas un sens passif mais bien au contraire agissant. »[347]

---

343 Howard Buten, *op. cit.,*p.195, 196.

344 Friedrich Nietzsche, *Crépuscules des idoles.* Paris: Editions Gallimard, collection essais/folio, 2014, maxime n°35; p.16

345 Professeur et psychiatre japonais, Kimura Bin est né en 1931. Il a fait ses études de médecine à la Faculté de médecine de Kyoto et s'est intéressé particulièrement par les conceptions de Minkowski et Binswanger, par l'oeuvre de Nishida puis par Heidegger et Husserl. Il termine sa formation de psychiatre en Allemagne et, de retour au Japon, il publiera plusieurs ouvrages sur la schizophrénie à la lueur de sa clinique et de la phénoménologie.

346 C'est dans *l'Entre :une approche phénoménologique de la schizophrénie,* (1987) que Bin Kimura expose pour la première fois les bases de sa pensée qu'il développera au fil des années.

347 Kimura Bin*, L'Entre*. Grenoble: Editions Jérôme Millon. 2000. Présentation de Claire Vincent, p.62.

Cet *entre*, au sens de Kimura, n'est pas une simple « distance psychologique » des hommes, mais un moment, un espace-temps qui travaille « dans la distinction d'une chose d'avec une autre chose »[348] Cette conception d'*aida* donnée par Kimura reprend la théorie du philosophe japonais Watsuji qui, selon Claire Vincent, « a élevé ce terme au rang du concept essentiel pour envisager l'éthique»[349]. L'individu ici n'est pas considéré comme monade isolée, mais en tant qu'il existe et se constitue dans un processus dynamique qui l'engage dans sa relation à autrui et au monde. Selon encore le psychiatre, les japonais « considèrent que l'*aida* interpersonnel est premier et qu'ensuite seulement il s'actualise sous la forme du soi-même et des autres. (…) Le soi-même en tant que tel comprend l'*aida* comme un de ses moments consécutifs. »[350]

La première relation que l'individu établi se fait avec ce qu'il nomme le « fond de la vie » , principe commun aux végétaux, animaux et humains. C'est là une sphère de l'existence qui échappe à la pensée, à la conscience, à la formalisation langagière. D'après Kimura « nous ne vivons que par le maintien d'une relation à ce fond dans le sentir et l'agir. »[351] L'individu est défini d'une part par le rapport du vivant à ce fond de la vie (indépendamment de toute conscience de soi), et d'autre part comme point de rencontre de l'organisme et de l'environnement sans cesse renouvelé.[352]

La deuxième relation que le sujet entretient est avec ce qu'il nomme l'« absolument autre ». C'est l'*aida* inter-subjectif. Selon Nischida, un individu est pour moi « absolument autre », quand il est indépendant de mon « moi » et « hors lui ».[353] Comme explique aussi Claire Vincent « C'est dans et par la différence (...) qu'un soi peut naître à l'existence, c'est-à-dire dans un rapport au fondement vital (Être) et au principe d'individualité et d'identité (étant). »[354]

En cela, en me différenciant de l'« absolument autre », je peux construire une relation avec lui et en même temps me constituer. Néanmoins, cet « absolument autre » est au fondement du moi. Comme l'explique encore Nischida, « moi et toi reconnaissent l'absolument autre dans leur propre fond et ils se déplacent tous deux vers d'absolument

348 *Ibid.* p.62.
349 Claire Vincent, Présentation de l'ouvrage de Kimura Bin, *L'Entre*. Grenoble: Editions Jérôme Millon. 2000, p.06.
350 Kimura Bin, « Entre onozukara et mizukara », In *Ecrits de psychopathologie phénoménologique*. Traduction de J. Bouderlique. Paris: P.U.F., 1992, p.37.
351 *Ibid.* p.23.
352 Julien Fousson, *Kimura Bin : "L'Entre"* http://eduardo.mahieu.free.fr/Cercle%20Ey/Seminaire/Kimura.htm. Date de la recherche 07/04/2013.
353 Kimura Bin, « Entre onozukara et mizukara » *op. cit.* p.105.
354 Claire Vincent, *op. cit.* p.11.

autre; tout en étant absolument autres, moi et toi se déplacent l'un vers l'autre. »[355] Et il continue : « Que je vois l'absolument autre en moi signifie inversement que je me vois en voyant cet absolument autre et c'est par là que ma subjectivité parvient à se constituer. »[356] Kimura reprend ce concept de telle façon : :

> Quand j'aborde un inconnu, c'est une même tension qui domine entre moi et lui. L'*aïda* inter-subjectif n'est ni un un interstice spatial, ni même psychologique, j'y suis affecté par la rencontre avec autrui et je touche en mon propre fond l'altérité absolue. Par cet absolument autre, le temps et le mouvement vers le futur peuvent exister. L'inconnu, comme tension vers le futur, est identique à l'inconnu qu'est autrui et à l'inconnu de l'absolument autre vécu dans *aïda*. (…) L'autre, pour tout être social, est un rival dans la lutte pour la survie, est le négatif du désir de soi. Maintenir la subjectivité dans son rapport au fond de la vie nécessite de nier chaque fois l'autre comme négativité pour le soi.[357]

Enfin, le troisième *aïda* est *intra-subjectif*.. Selon Kimura, le soi intérieur authentique se trouve uniquement dans cet *aïda* intérieur.

La personne schizophrène souffre, selon le psychiatre, de la pathologie du *aida* qui est alors envisagée « comme une crise de l'individualité, de l'identité du moi. L'expérience pure et noétique supportant la relation au monde y est alors perturbée. »[358]

> Pathologie de la relation, pathologie d'*aïda*, la schizophrénie doit avant tout être comprise comme étant due à l'insuffisance d'exercice de l'absolument autre qui est le lieu de la constitution du soi. Cet absolument autre, qui apparaît alors sous la forme d'un autre terrifiant en révélant son altérité absolue, est l'inconnu menaçant la subjectivité en son fondement.[359]

Dans ce mouvement circulaire de perception et de renouvellement de ses relations à son milieu, à l' « absolument autre » et à soi, le sujet se montre manquant « d'un rapport conséquent au fondement », il «perd le sentiment de son identité, l'autonomie de son existence et l'évidence naturelle.[360]

Du fait de la spécificité de la relation que le sujet dit autiste entretient avec son milieu, nous pourrions dire avec Kimura qu'il souffre bien souvent de cette même pathologie de l'*aida*. Il est souvent dit ou écrit que, soit enfermé dans sa « bulle », l'autiste ne maintient pas de relation à son environnement, soit dans le contact corporel avec autrui, il se dissout dans

355 Kimura Bin, « Entre onozukara et mizukara » *op. cit.* p.106.
356 *Ibid.* p.131.
357 *Ibid.* p.113, 114.
358 Claire Vincent, *op. cit.* p.08.
359 Kimura Bin, « Entre onozukara et mizukara » *op. cit.* p.130.
360 Claire Vincent, *op. cit.* p.09.

l'autre, qui devient alors un prolongement de son corps propre.

Dans le contact improvisation, nous éprouvons souvent cette sensation de fusion avec notre partenaire, dans laquelle respirations, peaux, eaux, os et muscles d'un corps et de l'autre semblent devenir « un ». Mais cela dépend de la distinction entre ces deux corps. C'est cet espace *entre*, cet espace relationnel, d'échange et de dialogue qui nous lie et qui nous donne la possibilité d'unicité. Ainsi, je ne me perds pas dans le contact à l'autre, je ne disparais pas dans le flux de notre rencontre, mais ce contact permet ma construction, ma transformation. Le point de tension entre nos deux corps permet mon équilibre, permet notre ascension, permet notre chute. Le paysage que le partenaire de danse m'offre par son corps me donne la possibilité d'explorer d'autres territoires de moi-même.

À la lumière des propositions de Kimura, nous pouvons poser comme hypothèse que ce contact avec autrui par le biais des corps en mouvements met en jeu les trois dimensions du *aida*. Ces *aidas* se dialoguent, se contaminent les uns aux autres. Ainsi, les corps en mouvement, tel que la philosophie de la danse contemporaine le soutient, transforment nos espaces de pensée, notre relation sensible au monde. Ils nous permettent le choix de poser nos pieds sur un sol déterminé, d'en avoir conscience. Ils nous offrent la possibilité de sculpter, à notre mesure, l'atmosphère qui nous entour et qui nous relie.

Après avoir abordé la rencontre sous forme de rapports duels, je propose maintenant de traiter de l'espace commun. C'est une dimension essentielle lorsqu'un travail s'envisage à partir des singularités de chaque individu.

Y aurait-il des conditions spécifiques pour l'émergence d'un espace commun ? Quelles seraient les conditions nécessaires pour créer une ambiance comme espace d'émergence ? Dans quelle mesure l'espace physique joue un rôle sur notre état de corps et dans quelle mesure notre état modifie l'espace ?
Quels seraient les dialogues entre les deux ?

> Ce que nous appelons le fond est la base sous-jacente de tous les configurations permanentes des choses qui existent autour de nous. Il est important de percevoir clairement que ce plan de fond, base universelle, est principalement la surface du sol sous nos pieds. [361]

[361] August Scharmazov, cité par H. Maldiney In *Ouvrir le rien. L'art nu.* Paris: Editions Les Belles Lettres, 2010 p. 424.

Chaque danseur connaît dans son corps l'importance d'un espace physique accueillant. Quand il entre dans une salle de danse, le premier plaisir est celui de poser ses pieds, tout son corps sur un plancher en bois, propre, sans clous ni échardes. Puis, tout aussi important, vient le plaisir d'un espace aéré, d'une salle spacieuse, avec des fenêtres, et merveilleux atout supplémentaire : une porte qui s'ouvre, une belle vue sur un coin de verdure.

Il s'avère que les espaces de ce genre sont rares et bien souvent réservés à des centres ou des écoles de danse plus élitistes. Si cela est la réalité dans le monde des gens ordinaires, il n'est pas difficile d'imaginer les espaces - ou leur absence - dans les différentes institutions qui accueillent des sujets qui occupent la catégorie d'«incapables».

Durant ces années de pratique, j'ai mené des ateliers dans la salle du sous-sol sans fenêtre et sous nos pieds, une moquette moisie. J'ai aussi mené des ateliers dans la salle de repas avec ses tables et ses chaises, les entrées et sorties interminables du personnel, un sol en plastique qui colle à la peau, empêche de glisser. J'ai pratiqué aussi dans la salle de réunion ou la salle de sport avec leurs matériaux spécifiques et un sol littéralement glacé en période d'hiver. C'est, la plupart de temps, dans des salles qui résonnent, des salles qui étouffent, des salles froides, que les ateliers de danse étaient proposés.

Chaque espace non seulement a, mais crée une certaine ambiance. Tous ces éléments physiques occupent nos différents sens et ont une influence sur notre état corporel et psychique. L'atmosphère créée par eux est perçue et partagée par et entre chaque corps présent. Elle est en dialogue avec ces corps qui se réajustent, s'adaptent ou se contractent.

Pour essayer de remédier aux problématiques rencontrées dans les différents lieux, j'ai toujours amené du matériel[362] qui avait pour fonction non seulement d'ouvrir à un travail spécifique a partir d'un élément[363], mais la création d'une atmosphère accueillante, qui permet et produit une certaine hétérotopie.

Michel Foucault définit les hétérotopies comme étant

> des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables.[364]

Le philosophe soutient l'hypothèse que l'hétérotopie fait partie de toute société,

[362] En grande partie confectionnés par l'artiste Theda Mara – mère de l'auteur de cette thèse.

[363] Je souligne ici l'importance des objets dans ces ateliers – aussi bien pour la création d'un espace commun que pour les possibilités de relation qu'ils permettent.

[364] Michel Foucault, *op.cit.,* p.15.

marquant « (...) une constante de tout groupe humain ».[365] Ces hétérotopies, ces espaces « absolument autres » peuvent disparaître, subir des modifications au fil du temps, changer de représentation, de fonction, d'emplacement physique, selon les valeurs, les coutumes et les principes mouvants de la société concernée.

L'hétérotopie de crise est le premier principe désigné par Foucault. Elle se réfère à « (...) des lieux privilégiés, ou sacrés, ou interdits, réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société et au milieu humain à l'intérieur duquel ils vivent, en état de crise. »[366]

Hier, c'était le service militaire pour les garçons afin que leurs manifestations de « sexualité virile » puissent avoir lieu hors du contexte familial. De façon semblable, la défloration de jeunes filles avait comme nom « le voyage de noces », encore une fois marquant cet espace autre, ici une « hétérotopie sans repères géographiques. »

Aujourd'hui, ces hétérotopies de crise laissent la place à l'hétérotopie de la déviation : « celle dans laquelle on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée. »[367]

Il est possible de dire que les institutions dans lesquelles ont eu lieu ces ateliers de danse représentent une forme d'hétérotopie de la déviation.
Foucault nous dit aussi qu'une hétérotopie peut accueillir, dans un espace réel, d'autres formes d'hétérotopies. Il donne comme exemple le théâtre qui juxtapose différents lieux à l'intérieur du rectangle du plateau, ou alors le cinéma.

Il me semble que cet espace privilégié de l'atelier est un espace absolument autre. Un jardin qui permet des voyages aux quatre coins du monde, comme les jardins traditionnels des Persans.[368] Mais pour que cet espace puisse être un jardin et non un lieu où l'on dresse des individus, certaines conditions sont nécessaires.

L'aspect physique d'un espace est important pour toute création et doit être pris en compte par les encadrants d'un atelier. Mais l'ambiance créée par la présence des êtres dans un certain lieu l'est tout autant, sinon d'avantage. La présence d'un individu ne se réduit pas à l'espace individuel de celui-ci mais elle colore d'une certaine façon l'espace partagé par plusieurs. Comme nous l'explique Merleau-Ponty :

> Supposons que je sois en présence de quelqu'un qui, pour une raison ou pour une autre, est violemment irrité contre moi. Mon interlocuteur se met en colère, et je dis qu'il exprime sa colère par des paroles violentes, des gestes, des cris... Mais où donc

[365] *Ibid,* p.15.
[366] *Ibid,* p.15.
[367] *Ibid,* p.16.
[368] Comme l'explique Foucault, ces jardins avaient des «significations très profondes et comme superposées. Le jardin traditionnel des Persans était un espace sacré qui devait réunir à l'intérieur de son rectangle quatre parties représentant les quatre parties du monde (…). » Michel Foucault, « Des espaces autres », *op.cit.* p.17.

> est cette colère? On me répondra : elle est dans l'esprit de mon interlocuteur. Cela n'est pas très clair. Car enfin cette méchanceté, cette cruauté que je lis dans les regards de mon adversaire, je ne puis les imaginer séparées de ses gestes, de ses paroles, de son corps. Tout cela ne se passe pas hors du monde, et comme dans un sanctuaire reculé par delà le corps de l'homme en colère. C'est bel et bien ici, dans cette pièce, et en ce lieu de la pièce que la colère éclate, c'est dans l'espace entre lui et moi qu'elle se déploie. [369]

L'état d'un enfant ou d'un jeune a une influence déterminante sur l'ensemble du groupe et il n'est pas rare qu'une *crise*[370] de l'un, déclenche la *crise* d'un autre ou de plusieurs.

Il y a lieu de mettre en place un dispositif physique propice. Et cela doit nécessairement être accompagné d'une certaine façon d'être là pour distiller, induire une ambiance qui favorise la création, l'émergence de vie. Il s'agit donc pour l'intervenant de quitter les notes de son cahier, ce qu' il avait prévu, projeté pour le déroulement de l'atelier, afin d'être à l'écoute des besoins de chacun, du souffle que lui donne tel ou tel, pour voir la petite pépite qui se cache dans le creux de la main d'un autre, pour entendre l'appel de l'espace partagé.

Et enfin, pour nourrir cette présence, il est nécessaire que l'intervenant se nourrisse du présent. Le présent est corrélé à la présence. Aussi, « être atteint dans son présent, c'est l'être dans sa présence »[371] Pour dire notre présent, Henri Bergson propose deux expressions. Il dit que notre présent est une « intervalle de durée »[372]. Il dit aussi qu'il s'agit d'une « épaisseur de durée »[373].

Cette qualité de présence, c'est ce que Martin Heidegger nomme la *dasein*. On traduit habituellement ce terme par *l'être-là*. Maldiney, lui, propose de le traduire par *être-le-là* du monde : « Est présent qui est à l'avant de soi, en précession de soi-même. Pareillement, *dasein*, traduit souvent par être-là, veut dire : être-le-là de tout ce qui se manifeste en soi, dans l'ouvert ». [374] Un *dasein* qui émerge, qui induit *être ici dans le monde*, permet une qualité de présence comme forme de production.

Mais *être ici dans le monde* serait-il suffisant pour créer un environnement commun, un territoire d'émergences ?

L'état de présence que nous évoquons tellement au sein des arts de la scène peut avoir

---

369 Maurice, Merleau-Ponty, *op.cit.* p.20.

370 Le choix de mettre le mot crise en italique vient du fait de ne pas pouvoir recueillir la parole du sujet concerné. Même si, à nos yeux, la personne vis, sur le plan des phénomènes, des manifestations brusques, violentes, nous ne pouvons pas dire qu'il s'agit en effet d'une crise, le sujet seul pouvant dire si ce moment recouvre pour lui cette réalité.

371 Henri Maldiney, *Philosophie, art et existence:* La nuit surveillée. Paris: Les éditions du Cerf, 2007, p.39.

372 Henri Bergson, *Durée et simultanéité*. Paris: Presses Universitaires de France1968, p. 45.

373 Henri Bergson, *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris : Les Presses universitaires de France, 1965, p.118.

374 Henri Maldiney, *Penser l'homme et la psychose.* Grenoble: Edition Jérôme Millon. 2007. p.223.

Fernandes Viana, Anamaria. Dança e autismo : espaços de encontro - 2015

différentes textures et différentes incidences. Elle peut entraver l'émergence de création, de vie. Elle peut au contraire la permettre, en être le point nodal.

Être-le-là du monde implique un certain état, un *être avec* dans son corps, un engagement. Cette couleur de présence ouvre à la construction d'un espace commun, un espace du devenir. Comme nous l'enseigne Paulo Freire « personne peut être dans le monde, avec le monde et avec les autres de manière neutre. Je ne peux pas être dans le monde avec des gains dans les mains (…). »[375]

Pour *être avec*, soulignons-le encore, il faut taire nos volontés, nos projections, faire silence. Sous l'arbre qui accueille nos présences, je pose mes pieds sur la terre, je sens, dans mon corps, la danse possible des feuilles qui, avant de commencer, contamine déjà cet espace. Je produis en moi la possibilité d'un jardin – un jardin que j'offre à l'espace et qui, partagé, devient une forme d'hétérotopie.

Dans le cadre d'un atelier, pour initier un espace commun, nous avons généralement deux points d'appuis : partir d'une proposition corporelle ou d'un état de présence d'un participant ou encore en se basant sur ce que l'on nomme en danse contemporaine et plus particulièrement en improvisation, *l'appel produit par l'espace lui-même*.

Pour explorer le premier point d'appui évoqué, je me propose d'évoquer quatre jeunes dits autistes : Quentin, qui j'ai rencontré au Centre Hospitalier Guillaume Régnier, Mathis, Killian et Lucile[376] , que j'ai rencontré à l'I.M.E. Le Triskell.

Concernant les trois jeunes gens de l'I.M.E, j'évoquerai plus particulièrement l'expérience du projet Corps-accords de la Cie et Association Dana et notamment des ateliers *mixités danse* de ce projet[377]. Ce projet, réalisé au sein de deux I.M.E., avec un partenariat avec 3 institutions culturelles, est composé par différents étapes et axes :

i. *Workshop* de sensibilisation, destiné aux professionnels de toutes les structures concernées ;

ii. Ateliers de danse hebdomadaires au sein de deux I.M.E.;

iii. Sorties culturelles (spectacles de danse et cirque[378]) ;

375 Paulo Freire, *op.cit.* p.57.

376 Que nous avons déjà rencontré.

377 Ce projet, soutenu pour deux ans par la Fondation de France, a été crée par l'association Dana, avec la collaboration des professionnels de l'I.M.E. Le Triskell. Il a pour but de développer et valoriser le potentiel créatif ainsi que l'épanouissement d'enfants accueillis en Institut Médico-Éducatif au cours d'une pratique artistique régulière. Il s'agit également d'accompagner l'enfant dans sa rencontre avec l'art en favorisant un accès culturel diversifié, mixte et décloisonné.

378 Il a été également prévu au départ un partenariat avec un centre d'art contemporain mais la nature des expositions proposées n'étaient pas propice, à nos yeux, à l'activité à laquelle nous avions imaginé avec les groupes.

iv. Ateliers et représentation sur un plateau, exploration d'ombres et lumières, en partenariat avec le Théâtre du Grand Logis à Bruz;

v. Atelier *danse mixité* incluant les membres des familles des enfants et des jeunes ;

vi. Atelier *danse mixité* avec la participation de jeunes musiciens du Conservatoire de Rennes et de leur professeure, Karine Mauvillan.

vii. Atelier *danse mixité* avec la participation d'un groupe d'enfants danseurs du Centre Culturel le Triangle de Rennes et leur professeure, Nathalie Salmon.

Chacune de ces étapes a nécessité un temps qui a dépassé largement celui que nous avions prévu. De nombreuses réunions[379] ont été nécessaires pour permettre le bon déroulement de ce projet ambitieux et novateur. Plusieurs parents des enfants et des jeunes dits autistes impliqués dans le projet nous ont témoigné que cette expérience artistique et culturelle, en dehors de toute institution spécialisée était pour eux sans précédent.

Phillippe Salliot (2015)[380] dit ainsi : « cette expérience nous permet d'échanger avec d'autres familles et de prendre confiance dans nos activités avec nos enfants et dans leurs capacités. (…) j'ai trouvé ces moments forts, plein d'émotion, de respect. »[381]

La beauté de ces rencontres ne résidait pas seulement dans l'expérience vécues par les sujets dits autistes, comme en témoigne Marylaure Delahaye[382] (2015): « franchement, quelle richesse, la rencontre pour un public d'étudiants en musique ou de jeunes petits danseurs dont leurs études, leurs activités ne les prédisposent pas à la rencontre de la différence liée au handicap mental. »[383]

Malgré toutes les paroles touchantes que nous avons pu entendre, nous avons constaté, dans la mise en œuvre de ce projet, le long chemin que chacun d'entre nous doit encore parcourir pour une société qui favorise l'égalité, qui célèbre (et non «tolère») les différences et combien ces différences convoquent encore les sentiments de peur, de honte ou de culpabilité. Nous avons certainement de quoi nous réjouir de toutes les nouvelles lois ici et là visant à modifier le présent et l'avenir des groupes minoritaires. Certes, elles suivent l'évolution de la façon dont nous concevons la différence. Cependant, qu'on le veuille ou non, les préjugés

379 Avec les membres des familles, les enseignants, des stagiaires, les artistes, les jeunes et enfants des centres culturels, les professionnels responsables de ces structures, ainsi que les professionnels des deux IME.
380 Papa de la jeune Sanata.
381 En réponse à un questionnaire envoyé par moi en 2015. Version intégrale en annexe.
382 Maman de Mathis, déjà citée.
383 En réponse à un questionnaire envoyé par moi en 2015. Version intégrale en annexe.

cachés nous contaminent encore. Le processus vers une égalité véritable est lent et ne dépend pas seulement des prescriptions du législateur, mais de ce que nous en faisons[384], de notre agir profond, de notre façon de poser nos pieds sur la terre.

Si je ne provoque pas en moi un mouvement interne qui permet la transformation, qui met en question la frontière entre le *nous* et le *ils*, je peux, tout en affichant un projet d'*inclusion*, produire de multiples formes d'exclusion. Ces manifestations dissimulées de discrimination passent souvent inaperçues et en premier lieu aux yeux même des porteurs de projets. Au fil des années, j'ai en effet rencontré plusieurs exemples où le «handicapé» est toujours digne de «miséricorde», où «le pauvre et le noir » auront une dette éternelle envers celui qui les a «sauvés».

Mais ce « métier d'homme », comme dit Jollien (2008), est un chemin sans fin, avec des ruisseaux, des plaines, des montagnes et aussi des raccourcis. Parfois, nous avons l'impression d'être dans la « bonne direction ». Mais en fermant les yeux, nous nous rendons compte que nous nous sommes noyés dans les eaux de nos volontés. D'autres fois, nous nous cachons à nous-même nos préjugés qui nous font honte. Tout cela est normal dans la mesure où cela implique que nous conquérions peu à peu notre propre liberté, que nous nous détachions des valeurs que la société a creusé en nous. C'est là un sentier souvent long et difficile. Mais surtout, pour mettre tout cela en mouvement, dans l'intime de soi-même, nous devons avoir le courage de voir ce qui nous déshonore. Accueillir « ce voir », est source de transformation. C'est à ce prix que peut alors se produire des espaces d'émergences, l'hétérotopie d'un jardin.

Mais une question reste encore ouverte : comment serait-il possible, dans ce jardin aux multiples verdures, de créer un territoire commun à tous ? Comment faire pour que chacun ne parte par dans un coin de la terre ? De la singularité de chaque individu rencontré et de chaque groupe constitué, de cette multitude de branches et brandilles de différents verts, pourrions-nous identifier les racines d'un seul arbre? Si à chaque fois différent et unique, quelle serait l' « ossature » de cet arbre qui nous accueille?

Commençons par les sentiers que nous offre Quentin.

Quentin

Quentin a 20 ans aujourd'hui. Nous avons dansé ensemble pendant 2 ans. Il faisait partie d'un

[384] De plus, les lois elles-mêmes peuvent être plus ou moins respectées, appliquées, tout comme bien ou mal interprétées.

groupe au Placis Vert, du Centre Hospitalier Guillaume Régnier.

Quentin chantait pratiquement tout le temps un chant extrêmement aigu, qui pouvait casser une montagne de verres en cristal. Cela pouvait provoquer l'irritation d'une bonne partie des personnes présentes. Son chant inondait l'espace sans pour autant provoquer, à l'intérieur de celui-ci aucune possibilité d'ouvertures. C'était comme si ce chant remplissait l'espace à *ras-bord*, oppressant quelques-uns. Les sons vocaux, celui d'un chant, d'une note continue, d'une mélodie, ou des bruitages, sont d'une grande richesse de travail pour les ateliers. Dans le cas des sujets dits autistes, cet élément peut ouvrir un grand nombre de possibilités de rencontres et de créations.

Ma première tentative de composition à partir du chant de Quentin fut celle de l'imiter, ce qui n'était pas la bonne porte à ouvrir. Quentin a augmenté le volume de sa voix, cette fois-ci encore plus aiguë, provocant le malaise de plusieurs.

Un autre jour, je suis partie de sa mélodie, mais cette fois-ci donc, sans la reproduire. Sa mélodie était devenue le support d'un chant imaginaire, dans lequel des adultes participants à l'atelier ont pu, dans mon sillage, rajouter d'autres bases mélodiques et rythmiques, en incluant aussi d'autres matériaux sonores présents dans l'instant, provenant d'un jeune dit autiste. Même si la grande majorité des sujets dits autistes n'ont pas participé vocalement à ce chant, celui-ci a coloré l'ambiance de l'espace qui, partagé, est devenu un espace commun. Est apparu pour le coup une ambiance qui ouvre sur un champ des possibles.

Il est évident que cela n'a pas pu être reproduit à chaque fois. Comme nous l'avons déjà souligné, un territoire se crée en effet par le biais d'agencements. Ainsi, parfois le chant imaginaire n'avait pas de « sens » dans ce moment précis ou ne pouvait pas avoir lieu en raison de ce qui était vécu par les uns ou les autres.

D'autres fois, Sarah[385] posait sa main sur le ventre de Quentin, afin de *redescendre* son énergie. Dans ces moments de chants, il paraissait quitter le sol pour s'envoler avec ses notes aiguës. Dans son corps, on sentait alors l'absence de la terre, de l'ancrage, de son poids. Plusieurs fois Sarah, par le contact qu'elle établissait avec le corps de Quentin, l'amenait à un calme corporel qui pouvait contaminer l'ambiance partagée. La texture de l'espace était imprégnée par leur qualité de présence, par ce duo qui a pu naître de ce terrain.

[385] Sarah Desaire, déjà citée.

Lucile

La jeune Lucile était très réceptive à son milieu. Il jouait pour elle un rôle déterminant dans son état de disponibilité ou, au contraire, de fermeture, de malaise.

La personne dite autiste, cela est souvent évoqué, a besoin de repères. Temple Grandin. nous l'indique : « Maintenez un environnement stable, ordonné et sécurisant. L'enfant autiste n'arrive tout simplement pas à trouver ses repères s'il y a trop de changements dans son quotidien. Faites les choses dans le même ordre chaque jour ».[386]

Le projet Corps-accords, en marchant avec précaution, a proposé des ateliers dans des lieux qui étaient inconnus aux jeunes dits autistes, avec d'autres enfants et jeunes qu'ils ne connaissaient pas. Autant de changements qui pouvaient en effet, provoquer le mal-être de plusieurs. Afin de préparer le groupe pour cet atelier *danse mixité*, en plus des paroles dites par leurs parents ou leurs éducateurs, Nathalie Salmon[387] était venue danser une fois avec les jeunes et les enfants à l'I.M.E. J'ai de plus inséré dans les ateliers, en amont, les mêmes propositions que nous allions retrouver plus tard. Enfin, le matériel utilisé dans chaque atelier à l'I.M.E. (tissus et coussins colorés disposés au sol) nous ont suivis dans nos déplacements.

Ce matériel créait notre hétérotopie à nouveau, un lieu « absolument autre » dans un autre lieu.

Les enfants du triangle sont arrivés dans cet espace, nouveau pour eux aussi, puisque investi autrement. Excités, ils couraient à chaque coin de la salle, parlaient et riaient fort. Malgré toute la préparation faite en amont, malgré tous nos bonnes intentions, Lucile au milieu de ce puissant vacarme, faisait montre d'un grand malaise. Son corps était crispé et elle tenait ma main ou celle de Cécile[388] avec force. Elle se déplaçait en cercle, frôlant les parois des murs. Cécile est alors allée au sol avec Lucile et toutes les deux ont partagé un de nos tissus. Ici, malgré la qualité de présence de Cécile, du fait de l'excitation abondante des enfants, il n'était pas possible de créer un espace commun, comme ce fut le cas pour Sarah et Quentin. J'ai alors fait part au groupe du silence, du calme dont avait besoin Lucile. Je les ai invités à faire attention à elle, à ouvrir leur champ de perception. À partir de là, le groupe a changé complètement de dynamique. Les enfants se sont mis également sur les tissus, l'un tirant l'autre. Le vacarme a laissé la place au silence, aux petits chuchotements et un espace

386 Temple Grandin, *op. cit.,* p.196.

387 Intervenante danse au Centre Culturel le Triangle qui donnait des cours de danse aux enfants qui ont rencontré le groupe de l'I.M.E.

388 Cécile Barbedette, déjà citée.

commun a éclot.

Le malaise de Lucile, ou son « impossibilité » d'être avec nous, a permis l'exploration d'un autre possible.

Mathis

Mathis est un jeune de 17 ans. J'ai travaillé durant une année avec lui. C'était l'année de mise en place du projet Corps-accords. Mathis est à mes yeux un artiste. Il est danseur, comédien et musicien. Je ne sais pas s'il le sait. C'est avec ces yeux en tout cas que je le vois.

Dans les premiers temps d'ateliers, Mathis dansait quasi exclusivement avec son éducatrice Elisabeth[389]. Lorsqu'on s'approchait de lui, soit il se tournait vers le sol ou le mur, soit il nous disait au-revoir avec un geste de la main, ou encore il nous soufflait, comme le grand méchant loup qui veut détruire la maison. Peu de temps avant les *ateliers mixités*, Mathis a commencé à accepter les invitations des autres personnes et faisait, de lui-même, des invitations dansantes qui souvent finissaient par le souffle ou le signal de la main. Il donnait la fin de la rencontre.

Mathis fut, lors de notre première rencontre avec les enfants du Triangle, le point de départ pour la construction de l'atelier. Évidement cela n'était ni imaginé, ni projeté ou désiré en amont. Les propositions de Mathis étaient si évidentes et si ouvertes qu'il m'a était aisé de partir de celles-ci pour tenter de cheminer avec tous. Et pour le coup, ce que nous avions programmé avec Nathalie a été mis en grande partie du côté. Dans cette nouvelle salle, un nouvel objet, caché derrière les rideaux et dont les enfants du Triangle, comme c'est le cas de pratiquement tous les cours de danse contemporaine, n'ont pas l'usage : un grand miroir. Mathis le trouve, il ouvre un petit espace qui s'agrandit peu à peu. Puis, nous ouvrons complètement le rideau.

Mathis se voit, il nous voit.

Je propose alors au groupe de s'asseoir comme lui, devant le miroir, et d'imiter ces gestes. Mathis nous propose alors des mouvements de bras et des chatouilles sur le corps des personnes assises à ses côtés. Nous le suivons, le groupe est ravi. Mathis se remplit d'air et souffle sur les uns et les autres, mais ce souffle paraît cette fois-ci ne pas revêtir la même fonction que d'habitude. Il ne semble plus souffler pour chasser les intrus, mais par jeu.

[389] Il s'agit d'Elisabeth Choplin, déjà cité.

J'explique au groupe que c'est un geste qu'il aime faire et nous le baptisons le « souffle de Mathis ». À partir de là, un enfant souffle un autre qui, soufflé, roule ou chute. Nous partageons le souffle de Mathis, nous partageons nos danses, nous créons une nouvelle esthétique.

A un autre moment, Mathis fait un câlin à Clémence[390], et à nouveau, ce fut le point de départ pour une danse contact explorée par chaque petit danseur. Pour la dernière séance de travail, ce n'est plus Mathis qui guide le groupe. Cette fois-ci il suit trois jeunes danseuses qui le promènent dans la salle avec un élastique. De loin, il dit au-revoir, cette fois-ci, à ces parents.

> C'est le dernier pour cette saison et les parents ne participent pas à cet atelier, nous reviendrons pour partager un petit verre de l'amitié en fin de séance. Au moment de partir nous prenons le temps de regarder Mathis qui commence l'activité, il nous regarde, nous sourit, se lève pour suivre deux élèves qui l'enferme dans un élastique au niveau de la taille avec les deux danseuses devant. Mathis accepte de cheminer. Il nous regarde avec un large sourire et nous fait signe de sa main pour nous dire au revoir. Nous sommes très émus, Mathis a accepté en notre présence, le lâché prise, pas de blocage et ses deux jeunes filles ne semblent pas impressionnées par ce grand gaillard, au regard rond, dans l'attente du ressenti de l'autre : Vous m'acceptez tel que je suis ! Pas de problème ! « Mathis vient » demandent les danseuses tout en lui prenant la main et c'est la révélation, Mathis se lève, il est grand ce jour-là et surtout il accepte de nous le montrer…[391]

Killian

Killian est un jeune de 15 ans avec qui j'ai dansé la même année qu'avec Mathis.

Lors des premiers ateliers au Triskell, Killian pouvait parfois, tout en jouant, en dansant, en s'amusant, pousser très fortement la personne avec qui il dansait. C'est fut le cas par exemple de Nathalie Salmon lors de sa visite au Triskell. Au vu de la violence de ces gestes, nous nous sommes demandés s'il lui était possible de participer aux *ateliers mixité*s. Nous avons décidé tout de même de faire ce pari, en demandant à ses parents de rester proches et en sollicitant la présence de son éducateur, Yannick, avec qui il avait une relation privilégié.

À notre grande surprise, Killian s'est montré extrêmement doux envers les enfants, pouvant même tenir dans ses bras les petits frères de Lucile, âgés de peu d'années et qui ont dansé avec nous[392]. Killian nous a montré combien nous pouvons nous enfermer dans nos *a priori* et combien nous devons faire confiance à l'autre, à sa transformation. Pour son premier

[390] Clémence le Bras, stagiaire danse de l'association Dana.
[391] Témoignage de Marylaure Delahaye (2005). Version intégrale en annexe.
[392] Lors des ateliers *mixité famille.*

atelier *mixité danse*, nous avons disposé, en plus des tissus et coussins au sol, des élastiques tendus à des hauteurs différentes, d'un mur à l'autre, occupant une bonne partie de la salle.[393]

Killian se montrait heureux d'être parmi ces nouvelles têtes et se déplaçait librement dans cet espace qui nous rassemblait, malgré les différentes façons qu'avait chacun de l'utiliser. Killian soulevait un bout d'élastique pour qu'un enfant puisse passer, et cela, avec attention, à sa manière à lui. Dans son parcours, Killian faisait des courtes pauses, dans lesquelles il montrait des gestes avec sa main[394] aux enfants proches. On déchiffrait ces gestes: « chocolat », « jambon », « frites »... Alors, une petite danseuse prend la parole. Et elle traduit les mots de Killian. Cet enfant utilise un appareillage pour sa presque totale surdité. Elle devient alors la « collaboratrice » de Killian et elle enseigne aux autres de nouveaux mots.

Cette jeune danse au sein de ce groupe depuis très longtemps. C'est la première fois que sa différence n'est pas un déficit mais une richesse, quelque chose que les autres n'ont pas.

À travers elle et Killian, le groupe partage un espace commun, cette fois-ci par la découverte d'une autre constellation, qui était, sans qu'ils s'en aperçoivent, si près d'eux.

Une autre façon de construire un espace commun a comme point de départ l'atmosphère même de l'espace, sa voix, sa pulsation, son cri. Tout danseur à expérimenté cela : sentir par les pores ce dont l'espace a besoin, ce qu'il réclame, ce qu'il recèle.

Une des personnes qui m'a beaucoup appris à écouter l'espace de cette façon fut Patricia Kuppers.

En mai 2014, les danseurs-improvisateurs et chorégraphes Patricia Kuppers et Franck Beaubois m'ont invité à participer[395] à un temps de résidence avec 12 enfants et jeunes dits autistes, accompagnés par cinq éducateurs. Ce groupe a fait environ 400 km pour arriver là. Pour beaucoup de jeunes, c'était la première fois qu'ils dormaient hors de la maison.

Patricia et Franck ne travaillent pas régulièrement avec « ce public » mais ils s'y intéressent par les formes immanentes de danse avec eux, par les chemins jusqu'alors inexplorés, des chemins étrangers. Sans vouloir acquérir ou construire de nouvelles méthodes, ils préfèrent le champ de l'exploration permanente.

Nous avons tous ensemble travaillé durant une semaine, à raison de 6 heures par jour,

[393] Cela avait pour but la création d'un espace commun, d'un dispositif de jeu commun et le déplacement des jeunes et des enfants dans cet espace – ce qui a provoqué plusieurs rencontres entre eux.
[394] Killian connaît quelques mots en langue de signes française.
[395] Dans leur studio où ils travaillent et vivent une partie de l'année.

partageant également les moments de la vie quotidienne.

Un jour, Patricia a fait des propositions qui s'adressaient seulement aux adultes (puisque apparemment inaccessibles à la compréhension des autres). Tous ont adhéré, partageant une danse commune. Parmi les propositions, il y avait celle de marcher dans la salle les yeux fermés, en mettant le focus sur le poids du corps et les appuis de celui-ci sur le sol. À un moment donné, quand le groupe a ouvert les yeux pour une pause dans laquelle Patricia a donné des nouvelles indications, j'ai observé qu'une bonne partie du groupe d'enfants et jeunes étaient en dehors de cette danse, appuyés contre les murs, assis ou allongés. Ils n'étaient pas « avec nous » ; ce « nous » dont nous parle Deligny, évoqué plus haut. J'ai alors fait le pas que je propose à ceux qui m'accompagnent dans mes propres ateliers : celui de la désobéissance. Je suis donc allé à la rencontre des jeunes et, comme je le pratique d'habitude, j'ai fais invitation.

À la fin de l'atelier, lors d'une discussion entre danseurs autour de la journée de travail, Patricia, en évoquant mon attitude, m'a fait un cadeau. Lorsque je lui ai demandé à qui était destinée l'activité, elle m'a répondu : « à l'espace ». J'ai pu alors voir que, même si l'espace était un point important de mon travail, la façon dont elle l'abordait ici ouvrait une dimension toute nouvelle d'explorations et de perceptions.

Patricia, la plus part du temps, au lieu de solliciter directement les enfants, proposait de sculpter l'espace avec une certaine énergie ; une énergie qui pouvait contaminer l'ensemble du groupe.

Ainsi, ce n'est pas elle qui faisait invitation, mais elle faisait en sorte que l'espace même puisse les inviter. Et cela, par le biais d'une certaine qualité corporelle des danseurs. Ce sentier que Patricia m'a ouvert est d'une grande richesse. Il est aujourd'hui inclut dans mon travail.

Cependant, au regard des différences de chacun, je préfère être *mobile* entre ces deux façons d'agir. Il me semble que l'invitation directe et l'invitation par la sculpture de l'espace ne sont pas incompatibles mais au contraire, complémentaires.

Trois autres principes de l'hétérotopie désignées par Foucault nous intéressent ici. Le premier est celui d'un découpage du temps, d'une rupture avec le temps traditionnel représentée soit par le temps qui s'accumule à l'infini (celui des musées et des bibliothèques) soit, au contraire, par le temps passager, sur le mode de fête (des foires ou encore les villages de vacances).

Je soutiens l'hypothèse que l'hétérotopie produite au sein des ateliers fait également rupture avec le temps. Elle relie l'infini et l'éphémère. C'est une apnée dans le temps, une suspension de celui-ci où l'instant d'une minute nous donne la sensation de l'éternité. Elle ne représente pas l'infini tel un musée, mais nous pouvons le vivre dans nos corps et ce vécu est toujours celui d'un temps passager. En cela, elle fait rupture avec nos modes d'appropriation traditionnelle du temps.

L'autre principe d'hétérotopie qui nous intéresse est celui d'ouverture et de fermeture qui à la fois « les isole et les rend pénétrables . En général, on n'accède pas à un emplacement hétérotopique comme dans un moulin. Ou bien on y est contraint, c'est le cas de la caserne, le cas de la prison, ou bien il faut se soumettre à des rites et à des purifications. »[396]

En effet, l'espace de l'atelier est un espace privilégié, un « espace autre », qui se met à part des autres espaces de l'institution et il ne suffit pas d'y pénétrer avec son corps pour rentrer dedans. Comme dans la salle de repas où j'ai travaillé au Foyer de vie Logis la Poterie, les entrées et sorties du personnel à l'intérieur de notre espace ne les intégrait pas pour autant dans notre hétérotopie. Même si cet espace peut être un lieu de passage, pour y rentrer il faut une présence, il faut faire partie de cette petite communauté qui produit une certaine hétérotopie.

Puis, un autre point important à signaler, est celui de la contrainte de la participation du sujet. Si, lorsque nos enfants ou nous-même décidons de faire une activité quelconque, nous exprimons clairement notre désir. Comment alors faire pour la personne dite autiste qui n'a pas l'usage du langage verbal ? Comment savoir si elle a ou non du désir à l'endroit de cette activité ?

En effet, les sujets avec lesquels j'ai travaillé n'ont pas demandé à être inscrits dans l'atelier. Alors, si cette première liberté ne leur a pas été donné au départ[397], il me semble d'autant plus vital de leur donner, à chaque instant, la liberté d'accepter ou non une invitation et en concertation avec l'équipe, interroger ouvertement et constamment si le sujet semble se plaire dans l'atelier, si cette activité paraît répondre à ces besoins, à ces désirs, à sa singularité. Par ce fait, nous minimisons quelque peu la part de pouvoir que nous exerçons à l'encontre du sujet.

Puis, en dernier, Foucault soutient que l'hétérotopie a une fonction. Par rapport à

396 Michel Foucault, *op.cit.,* p.18.
397 Puisque impossible autrement.

espace restant, soit elle crée un « espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoirement tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée », « ou bien, au contraire, créant un autre espace, un autre espace réel (…) ».[398]

Il me semble que nos espaces sont à la fois des espaces d'illusion et des espaces réels. En effet, cet espace, sans même le vouloir, dénonce les cloisonnements de notre société par l'ouverture qu'il offre, par la rupture des codes qu'il engendre. Et espaces *réels,* au sens où Jacques Lacan nous propose le réel. Très tôt dans son enseignement, il introduit les trois registres du symbolique, de l'imaginaire, du réel. Jacques Lacan va traiter de la catégorie du réel jusqu'à ses derniers séminaires. Disons (trop) rapidement qu'il s'agit de ce qui échappe à toute formulation possible. Le réel est là où se dérobe toute élaboration langagière possible. Il produit des effets mais ne peut pas être recouvert du langage. C'est sans doute par là que l'on peut saisir l'ambiance, en tant que manifestation de ce réel : elle se ressent, se perçoit, produit des effets, sans qu'on puisse l'attraper dans les filets du langage. C'est sans doute là que réside la dimension réelle des espaces évoqués.

Dans les différents exemples mentionnés, j'ai essayé de présenter quelques possibilités de rencontres et d'émergences. Je n'ai pas toujours, et loin s'en faut, trouvé les bonnes portes. Je n'ai pas toujours eu la qualité de présence nécessaire pour cela.

Nombreux ont été les ateliers desquels je suis sortie avec une sensation de frustration ou de mécontentement envers moi-même. Mais même si l'expérience de ces échecs n'était jamais agréable, il est certain que j'ai beaucoup appris d'eux. Et dans ces moments, enfants, jeunes, éducateurs, infirmières ou stagiaires de danse, m'ont énormément enseigné. Je pense même que ces ateliers m'ont plus appris que ceux desquels je suis sortie heureuse de moi-même. Il ne s'agit pas pour autant de faire d'éloge de l'erreur qui amènerait l'individu à ne pas faire attention à l'autre sous prétexte que l'on apprend ainsi. Mais cela nous convoque à découvrir ou redécouvrir nos limites, nos incomplétudes, notre humanité en somme.

L'erreur vue ainsi nous ouvre la possibilité d'éclairer les piliers de cette pratique, de questionner notre agir qui parfois devient automatique, aveugle. Parfois je crois juste désirer, mais les griffes du vouloir m'attrapent, m'avalent.

Y aurait-il une méthode pour éviter cela ?

Bien que la qualité de présence soit une chose que nous pouvons travailler, développer et nourrir, bien que je mobilise un ensemble d'éléments qui soutiennent ce mouvement, je ne

[398] Michel Foucault, *op.cit.,* p.18.

peux pas la contrôler comme je le ferais avec le contrôle de ma télévision. Il y a des moments où, même si je pense à ma respiration, à mes pieds, je serais prise par une préoccupation, une pensée, une émotion et malgré mon envie, je serais incapable d'écouter l'autre, de donner les outils justes aux professionnels qui m'accompagnent.

Je propose ici, parmi plusieurs exemples[399], deux situations concrètes qui nous montre comment les erreurs font partie de ce travail.

Céline

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

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

L'autre, en accomplissant la projection que j'ai sur lui, me permet de «réussir» à travers lui.

Mais pauvre de moi, je n'ai rien réussi...

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

Avec précaution, car danser avec Céline, c'est comme marcher sur des œufs posés sur des verres en cristal, nous commençons notre danse. Céline a un sens de son centre de gravité qui m'impressionne. Elle joue avec le déséquilibre, comme un funambule qui ne tombe jamais. Elle semble trouver son équilibre par la recherche du déséquilibre, elle danse au bord de la falaise, sans tomber. Elle grimpe sur moi. Je suis sa montagne, son socle, son arbre. Elle grimpe, me fait et se fait confiance. Je me réjouis, je suis avec elle.

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

Et là, dans cet instant, je ne suis plus avec elle mais avec ma volonté. Par un petit mouvement,

[399] Pour ce résumé je ne cite que deux exemples. Dans la version intégrale de la thèse, écrite en portugais, le lecteur pourra en trouver d'autres.

tout petit mais solitaire, j'essaie de la monter encore plus haut, quelques centimètres au dessus : « ça serrait tellement beau comme mouvement »...
Céline descend à terre ; elle me quitte ; elle m'apprend.
Merci Céline de ce beau cadeau.

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

Et Deligny nous enseigne encore :

> Le vouloir emporte l'être comme l'aigle un agneau, ou mieux comme une hirondelle une plume dont elle garnira son nid; mieux encore; il n'y a plus ni plume ni nid; il n'y a même plus d'hirondelle, ne reste que le vol du vouloir emmenant avec lui sa propre gravité.
> On aurait pu penser que l'homme était apparu à la manière d'un intermède dans le spectacle de la nature.
> Voilà qu'il décide, à lui seul, tout le spectacle.[400]

François

François est un jeune de 16 ans avec qui j'ai dansé pendant un an à l'I.M.E. Le Triskell. François montre quelques obsessions corporelles, comme celle de toucher son index sur le poignet, demandant, selon la traduction des éducateurs, l'heure qu'il est ou bien manifestant son désir de partir. François baisse souvent son pantalon et ses sous-vêtements lors d'un atelier. Il semble savoir que ces gestes ne sont pas les bienvenus, mais il les fait avec un plaisir manifeste et cela, malgré le grognement des éducateurs. Une autre obsession de François, en particulier dans les ateliers de danse, est de nous demander, en nous guidant avec ses mains, de toucher son ventre. Il rit, frotte vigoureusement ses mains, pince son ventre et peut parfois cracher sur nous. Lorsqu'on pose nos mains sur son ventre, il est pratiquement impossible de les enlever sans que cela ne provoque son profond désaccord. François ne s'allonge pas sur le sol. Rarement, il abandonne le poids d'une partie de son corps et ses muscles sont alors très contractés.

C'est à partir de ce point de contact permanent de ma main sur son ventre que nous avons fait quelques pas dansants. Mais ils ne nous ont pas amenés très loin. En effet, dans le

[400] Fernand Deligny, *L'Arachnéen, op.cit.,* p.45.

Fernandes Viana, Anamaria. Dança e autismo : espaços de encontro - 2015

creux de mes mains, il y avait la volonté sous-jacente d'amener François encore plus loin. Une fois de plus, mon vouloir est venu frapper à la porte de ma maison.

Gabriel, un danseur stagiaire, est venu participer aux ateliers de danse. Il n'avait jamais travaillé avec des sujets dits autistes, et ne connaissait rien de mon travail, sauf au travers de mes cours théoriques à l'Université de Rennes sur le thème de création et handicap.

Parfois, paradoxalement, notre expérience, plutôt que d'ouvrir des perspectives ferment les fenêtres. En croyant savoir, en pensant avoir de l'expérience, en posant mes pas certains sur le sol, je ne vois pas la brandille que j'écrase sous mes pieds. Dans l'instant même où nous pensons que nous savons, toute possibilité de sagesse nous échappe. Comme Derrida nous le dit: « Ce non-savoir est la condition nécessaire pour que quelque chose ait lieu, pour qu'une responsabilité soit assumée ou pour qu'une décision soit prise, pour qu'un événement ait lieu. »[401]

Dans le cas de François, c'est Gabriel qui m'a appris quelque chose. Le premier jour qu'il est arrivé parmi nous, Gabriel a dansé tout au long de l'atelier avec François. François n'a pas manqué de faire les mouvements qu'il faisait d'habitude. Mais ce que nous pouvions voir dans cette danse, c'est que Gabriel n'avait pas le projet de l'amener quelque part en particulier. Nous sentions que s'il devait passer une heure avec sa main sur le ventre de François, cela ne serait pas un problème pour lui. Et cette main n'était en rien posée superficiellement, mais avec toute sa présence.

Cette disponibilité de Gabriel, cette qualité de détachement a permis la disponibilité de François et a permis en somme leur rencontre. Allégé de toute projection, Gabriel a ouvert des chemins à chaque auteur de ce duo.

Et pour finir sur ce sujet, laissons la parole à nouveau à Deligny : « Nul besoin de vouloir pour agir. Bien au contraire : il suffit de vouloir pour que disparaisse la constellation qui suscite l'agir, un peu de la manière que la lumière du soleil fait disparaître les étoiles. »[402]

Nous arrivons aux rivages du propos de cette recherche, le temps de conclure.

Pour évoquer la danse avec des personnes dites autistes, pour mettre en lumière les espaces produits par cette rencontre, il m'a semblé important en premier lieu d'aborder ce que signifie cette forme d'art.

401 Jacques Derrida, *Penser à ne pas voir, op.cit.,* p.46,47.
402 Fernand Deligny, *L'Arachnéen, op.cit.,* p.43.

Est-ce possible de lui attribuer une seule définition ?

Pierre Legendre dénonce la danse comme étant un système avec ses propres divisions, dispositifs et codes hiérarchiques, un ensemble d' « (...)interdits où vient opérer le Grand-Art des légistes en tous genres.»[403]

> Ce monde clos et normalisé où s'enferme l'humanité européo-chrétienne s'appelle une organisation, une variété parmi les systèmes et produits d'organisation. Il faut comprendre qu'à l'intérieur d'un tel aménagement des choses, les humains, les signes sont disposés stratégiquement, pour ne pas bouger n'importe comment et pour communiquer dans l'ordre, pour rejeter aussi et mettre en place, sous toutes les formes d'illégalité, l'étrangeté ou l'aberrance, tout ce qu'on ne sais pas faire, tout l'interdit, tout ce qui ne fait pas partie du savoir reconnu. La danse fonctionne en même temps que la division du travail et sur le même exterminateur (…). Nous avons affaire à un principe fondamental de rangement politique, à l'idée hiérarchique primordiale.»[404]

Dans cette conception de la danse, le corps est ainsi perçu comme un objet, instrument de manipulation, de domptages et de soumissions. Il sustente le discours d'une classe dominante qui rejette toute déviation et qui célèbre l'image d'un idéal. Ces formes de normativités, selon Rancière, « définissent les conditions selon lesquelles des imitations peuvent être reconnues comme appartenant en propre à un art et appréciées, dans son cadre, comme bonnes ou mauvaises, adéquates ou inadéquates : partages du représentable et de l'irreprésentable (...)».[405]

Comme nous l'avons vu, les précurseurs de la danse moderne[406] ont ouvert un tout autre champ des possibles pour cet art. Quelques années plus tard, les artistes de la période post-moderne[407] ont provoqué son complet bouleversement.

La danse contemporaine serait donc forgée par sa philosophie de rupture avec les hiérarchies, les codes, par son mouvement expérimental, inaugural, par le discours du corps/être en devenir.

Mais malgré cela, force est de constater qu'encore aujourd'hui, l'image propagée de la danse est celle des gestes spectaculaires et maîtrisés, produits par des corps techniques et virtuoses.

Pour Strauss, la danse provoque un élargissement de l'espace corporel qui peut être

403 Pierre Legendre, *op.cit.*, p.77.
404 *Ibid.* p.106, 107.
405 Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, La Fabrique, 2000, p.29.
406 François Delsarte, Rudolph Laban et Émile Jacques Dalcroze.
407 Avec notamment les artistes de Judson cie.

Fernandes Viana, Anamaria. Dança e autismo : espaços de encontro - 2015

vécu par l'individu « (…) soit comme un enrichissement, soit comme une menace. »[408] Cette menace, qui empêche l'abandon du sujet au mouvement dansant, apparaît déjà dans ce que Godard (2002) appelle de pré-mouvement.[409] Elle est dans la danse avant l'événement. Selon Strauss, c'est en raison de ce sentiment de menace que l'individu se trouve dans l'incapacité de produire un mouvement expressif et se cloisonne dans des gestes « empruntés au mouvement finalisé. »[410]

Mais, comme le souligne encore l'auteur,

> (...) il est impossible de produire un mouvement expressif qui soit délié du vécu auquel il appartient. Le vécu et le mouvement au travers duquel celui-ci réalisé son sens sont contemporains ; le mouvement n'est pas davantage la cause du vécu que celui-ci n'est le but de celui-là.[411]

Aux yeux de Nietzsche, la danse s'oppose aux mouvements « de l'obéissance et de bonnes jambes», « du corps asservi et sonore ». La danse est un corps nuage, contrairement à celui du défilé militaire. Mais peut-être encore plus profondément, comme le souligne Badiou,

> ce que Nietzsche voit dans la danse, à la fois comme image de la pensée et comme réel du corps, c'est le thème d'une mobilité fermement rattachée à elle-même, une mobilité qui ne s'inscrit pas dans une détermination extérieure, mais qui se meut sans se détacher de son propre centre. Une mobilité non imposée, qui se déplie elle-même comme si elle était l'expansion de son centre. (…) la danse est ce qui, au-delà de la monstration des mouvements ou de la promptitude dans leurs dessins extérieurs, avère la force de leur retenue.[412]

Cette retenue, selon Badiou, est l'essence même du mouvement. Elle n'est pas vu par la monstration du geste, mais ressentit par le silence de l'impulsion, par la puissance du devenir à l'intérieur du mouvement lui-même.

L'impulsion sans retenue, l'incapacité de résister à une sollicitation est ce qui Nietzsche appelle de *vulgarité*. À partir de là, Badiou, propose la définition de la danse « (…) comme mouvement du corps soustrait à toute vulgarité. (…) La danse métaphorise la pensée légère et subtile, précisément parce qu'elle montre la retenue immanente au mouvement, et s'oppose ainsi à la vulgarité spontanée du corps.» [413]

Si nous suivons ce sentier proposé par Nietzsche et à sa suite, par Alain Badiou, alors il est difficile de considérer le corps du sujet dit autiste comme pouvant créer une danse,

---

408 Erwin Strauss, « Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception « . Traduction Michèle Gennard. In *Figures de la Subjectivité*, Éditions du CNRS, Paris, 1992, p.39.
409 Hubert Godard, « Le geste et sa perception », *op.cit.* p.236.
410 Erwin Strauss, *op.cit.,* p.236.
411 *Ibid.* p.236.
412 Alain Badiou, *op.cit.,* p.13.
413 *Ibid,* p.14.

puisque la spontanéité du corps semble être son point nodal. Cette danse d'impulsions, où la retenue ne semble pas être un « projet pensée » pour l'aboutissement d'un geste comme le ferait un danseur ordinaire, mais, peut-être la retenue sans projet, qui est vécue d'elle-même et dans l'instant où elle se produit.

Cette spontanéité du corps, son archaïsme[414], sa virtuosité dans des gestes répétitifs, cette parole silencieuse qui nous échappe, cet agir à l'infinitif, ce tournoiement de la terre et du ciel, ces lignes d'erre d'une boucle qui ne sera jamais bouclée, sont autant de singularités qui permettent l'unique d'une danse. Mais pour que je puisse voir dans ces singularités une possibilité de danse, et pour qu'une rencontre soit possible, trois mouvements me semblent importants.

Tout d'abord, il faut soigner son regard. Il y a lieu de se détacher des codes esthétiques qui, malgré toute la philosophie qui est au cœur de la danse contemporaine, contaminent encore l'art chorégraphique. Délesté de ces canons formels, les sens peuvent s'ouvrir à la poétique unique du sujet. Il ne s'agit pas d'essayer de comprendre ou de saisir quoi que ce soit, mais juste de pouvoir s'imprégner de cette poétique, et se laisser par elle contaminer.

> J'observe un chat qui saute sur le rebord de la fenêtre, je trouve cela beau : les mouvements semblent gratuits, détachés de la chaîne causale qui les gouverne et, pris en eux-mêmes, semblent révéler un ordre de rapports différent, tout aussi gratuit. Evidemment le chat ne danse pas, c'est moi qui *déconditionne* cette séquence de gestes et la *reconditionne* dans un autre monde, un monde libéral, affranchi des relations ordinaires.[415]

Le chat ne danse pas, tout comme les branches et les feuilles d'un arbre. Et pourtant, j'y vois de la danse, je donne un nom à cet événement. Mais est-ce que le sujet dit autiste est comme le chat et l'arbre qui ne dansent pas ? Même sans avoir conscience que ses gestes pourraient être identifiés comme étant du mouvement dansé, ne danse-t-il pas ? Est-ce qu'il a besoin de savoir qu'il danse pour danser ? Et puis, après tout, qui pourrait vraiment affirmer ce qu'il sait ou ce qu'il ne sait pas, quel nom donne-t-il à son vécu ? Et est-ce cela constitue un empêchement pour la rencontre ? Il me semble que non. À mes yeux, le vécu du corps ne demande pas sa nomination consciente pour l'événement de son expression. Il est, il vit, il devient.

Puis aussi, en plus de regarder autrement et de se laisser contaminer par la beauté

414 En référence au témoignage de Mathilde Monnier déjà citée.

415 Catherine Kintzler, « L'improvisation et les paradoxes du vides ». In *Approche philosophique du geste dansé, De l'improvisation à la performance.* Ouvrage collectif sous la direction d'Anne Boissière et Catherine Kintzler. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p.16.

unique de ces gestes, il faut plonger à l'intérieur de son propre regard, regarder son regard, être attentif à comment et où se posent nos yeux.

Comme le propose la cinéaste Mariana Otero, « regarder c'est se défaire de ses *a priori*, c'est expérimenter de la pensée ».[416] De manière semblable, la professeur Araujo nous dit que « le mouvement du regard c'est ce qui situe l'être au monde. C'est le mouvement sensible qui célèbre l'existence humaine. »[417]

Si le sujet devant moi est un *anormal* qui vient d'un monde à part, je ferais peut-être l'effort de mettre ma danse à sa portée. Mais en rien, cela ne me fera déplacer de mon centre. Je ne ferais aucun « pas de côté ».

Pourquoi se donner la peine de cela ? Pourquoi ne pas tout simplement faire taire ce qui fait différence, pour créer du commun ? Quel serait l'intérêt de me nourrir de ce qui fait déviance ? À quoi sert tout ce chantier de mon être pour voir le divin détail de l'individu, la beauté de son invention singulière ?

Edward Hall[418]se pose des questions semblables par rapport à l'apprentissage d'une autre culture, auxquelles ils répond que la récompense est immense et les alternatives, inimaginables.

En effet, avec beaucoup de tolérance, je peux tenter de corriger ces comportements déviants, je peux bâtir un projet pour la personne tout en étouffant sa subjectivité. Et cela, avec une immense bonne volonté. Mais ce que nous essayons ici, c'est tout une autre chose.

La personne n'est pas accueillie dans la salle d'attente de ma maison. Elle est mon hôte, qui change mes habitudes, qui ouvre mes rideaux poussiéreux, qui bouleverse mes codes. Elle révèle une part de moi-même. Alors là, nous pouvons parler de rencontre car pour que celle-ci ait lieu, il ne s'agit pas de construire une rampe pour l'accès de l'individu dans mon monde ; un monde qui peut sembler si simple et commode pour les uns, si complexes pour d'autres :

« je ne peux pas m'adapter complètement aux normes normales

c'est trop fou »[419] , nous dit Sellin.

C'est à considérer chaque personne comme unique et exemplaire dans sa multiplicité évolutive que, comme nous dit Klein « nous nous y reconnaissons et comme semblables et

[416] Mariana Otero, *À ciel ouvert, entretiens : Le Courtil, l'invention au quotidien.* Mariana Otero e Marie Brémond
Buddy Movies, Paris, 2013, p.9.

[417] Ana Rita Ferreira de Araújo, *op.cit.*

[418] Edward Hall, *La danse de la vie. Temps culturel, temps vécu*. Traduit de l'anglais (Etats Unis) par Anne-Lise Hacker. Paris: Editions du Seuil. Collection Essais. 1984. (Titre original: The dance of life, publié en 1983) p.231.

[419] Birger, Sellin, *op.cit.,* p.226.

comme différents, et non dans un générique qui nous nie en nous uniformisant.»[420]

Enfin, il me faut de l'humilité et de l'acceptation, du respect et du désir. Je pourrais alors apprendre avec l'autre. Au lieu de vouloir le dresser, je pourrais m'inviter dans sa forêt qui me demeurera largement toujours inconnue. Cela peut advenir par une qualité qui m'ouvre aux sentiers mouvants du sujet : ceux d'aujourd'hui, ceux d'un instant, ceux d'une nouvelle esthétique. Je pourrais ainsi accepter que ce qui s'est produit une fois n'aura peut-être plus jamais lieu, accepter que je ce que désirait n'aura peut-être pas plus lieu. Cette divine aventure est l'expérience de l'abandon de tout projet, à part celui de n'avoir aucun, en acceptant de se laisser surprendre. C'est éprouver le silence en soi et se laisser guider en fermant les yeux, en laissant la place idoine à ma légitime ignorance.

Johanna Falkenberg témoigne ainsi de son expérience au sein de nos ateliers :

> J'apprends à embrasser le moment, à m'en imprégner pour qu'il me nourrisse, car parfois un regard, un échange se feront sur quelques secondes et ne se reproduiront plus avant longtemps. J'apprends à me détacher de mes attentes, à ne rien vouloir et à tout espérer, toujours. A rester ouverte et flexible et à me laisser emmener sur des territoires complètement inconnus, guidée par les jeunes... J'apprends à m'émerveiller à chaque sourire, à chaque contact, à chaque regard, à chaque geste et à chaque mouvement. J'apprends le courage de se regarder en face et de se remettre en question sur ce que l'on veut et la façon dont on est avec les autres... J'apprends à rire de mes peurs, à lâcher-prise sur le contrôle de toutes les situations.[421]

Alors, de quelle danse s'agit-il ?

Je pense que c'est une danse qui fait l'éloge à la singularité de chacun, à l'imprévu, à l'inconnu, tout en essayant de construire et produire un espace commun. Il s'agit d'une danse où l'infiniment petit peut remplir toute une atmosphère, où la fragilité peut devenir une force et donner naissance à une nouvelle esthétique.

En ce qui me concerne, c'est une danse qui me met en mouvement, d'un mouvement intérieur. C'est une expérience qui modifie ma façon de danser, de penser la danse et de transmettre un savoir. Comme nous l'enseigne Dewey, « les ennemis de l'esthétique ne sont ni la nature intellectuelle ni la nature pratique de l'expérience. Ce sont la routine, le flou quant aux orientations, l'acceptation docile de la convention dans les domaines pratiques et intellectuel. »[422]

Et cette expérience de danse est au diapason de la philosophie même de la danse

[420] Jean-Pierre Klein, « Nous sommes tous des sang-mêlé », Ouvrage collectif. In: *Le corps comme un lieu de métissages*, Paris: L'Harmattan, 2003, p.384.

[421] En réponse à un questionnaire que je lui ai envoyé en 2015. Version intégrale en annexe.

[422] John Dewey, *op.cit.,* p. 88,89.

contemporaine et plus particulièrement dans ce que la pratique de l'improvisation nous enseigne. Dans cette pratique, ce qui nous intéresse n'est pas le but final, même s'il y en a un, mais le vécu, le processus, la mise en question de notre façon de faire, la présence à l'instant présent. Cette pratique ouvre un « sentier de création ». Comme le dit Oury : « Le mot « sentier » est en corrélation avec le mot « sens ». Dans sens, il y a mouvement, mais un mouvement qui n'est pas forcément pris dans une intentionnalité, vers un but, vers une œuvre ; c'est un cheminement. »[423]

Encore une fois, il ne s'agit pas d'une démarche thérapeutique, même s'il peut y avoir une incidence sur le sujet. Le point de départ n'a pas pour objet un projet thérapeutique, mais le désir de créer des tentatives dansantes, d'errances dansantes, de rencontres, uniques et éphémères.

Pour Cécile Barbedette c'est à partir « de la rencontre entre deux corps empreints de vérité, (que) naît une forme de création artistique. La disponibilité en est la clé de voûte.(...) On ne réussit pas une rencontre, on la partage. »[424] En effet, on la partage, et non seulement avec l'autre mais aussi avec l'espace.

Les espaces dans lesquels ces expériences ont eu lieu, les secteurs sociaux, médico-sociaux et sanitaires vivent des transformations en profondeur ces dernières années et l'évolution législative accompagne ces mutations. Désormais, il n'est pas rare, au lieu de parler de patients, de résidents, que nous parlions de clients. Les rapports entre les professionnels et les clients se contractualisent : les uns attendent des résultats que les autres se sont engagés à obtenir. Les professionnels se doivent d'atteindre des objectifs à partir d'une méthodologie, de protocoles et de référentiels, sur le modèle des industries, des entreprises. On y voit là une volonté de normaliser, de sérier les pratiques.

Jean-François Gomez dénonce les institutions de ces secteurs qui, selon lui,

> (...)courent après des certifications de normes ISO, expression d'une volonté de soumettre le désordre, autre nom du réel, à une volonté organisatrice planétaire, dont le siège social est au lieu même qui prétend éviter les guerres, à Genève, avec 13500 normes que l'on compte aujourd'hui, ses 3041 organes techniques et ses 2244 groupes de travail, car pour faire taire les hommes dans certaines institutions, il faut beaucoup de réunions dans les sièges. Et tout ceci est applicable à plus de cent pays.[425]

Depuis l'ouvrage de Joan Tronto (2009), bon nombre de ces mêmes institutions évoquées par

[423] Jean Oury, *Création et schizophrénie op.cit.* p.14
[424] En réponse à un questionnaire que je lui ai envoyé en 2015.Version intégrale en annexe.
[425] Jean-François Gomez, *op.cit.,*p.177.

Gomez convoquent le terme de *care* pour désigner leurs activités de soins, d'assistances.

Cette danse fragile et singulière que nous inventons au sein des ateliers, nous rappelle que cette activité du *care* ne se fonde pas sur un contrat possible entre un individu qui sait (le professionnel) et un qui reçoit (le client). La vie n'émerge pas depuis des normes et des protocoles. Elle s'origine de la rencontre, qui ne peut être que mutuel enrichissement, enseignement réciproque, accompagnement en partage.

En ce sens, cette danse, ce *care* fécond et vivant pourrait être une illustration de ce *dialogisme* soutenu par Emmanuel Lévinas[426] - cette conception d'un monde en mouvement par le dialogue entre les sujets, quelques soient leurs statuts dans les institutions, leurs symptômes, leurs bizarreries ; quelque soient, en somme, leurs irréductibles singularités.

Et c'est aussi avec ce même *care,* que ces lignes ont été tracées.

À travers les mots ici posés, sans connaître beaucoup de ceux qui les liront, j'ai l'impression d'avoir invité chacun d'entre vous à m'accompagner dans un voyage. C'est un périple qui, malgré la pratique qui l'a initié, m'a été inconnu. La présence du futur lecteur, la présence de mon vécu, des personnes *extraordinaires* que j'ai eu la chance de rencontrer, ont imprégné mon espace personnel. C'est cet espace que j'ai tenté de partager ici, à chaque instant.

Nous arrivons alors à la fin de ce voyage. J'espère qu'il ouvrira d'autres voyages aux uns, aux autres et à moi-même, plus tard.

« Une « conclusion » n'est pas quelque chose d'isolé et d'indépendant ; c'est le couronnement d'un mouvement »[427], nous dit Dewey . Et je dirais aussi que ce mouvement n'est pas fermé en lui-même, mais ouvert. J'espère avoir pu ouvrir des pistes de travail, de sentiers de réflexions, plutôt que d'avoir induit une forme figée, une recette à suivre, car ce couronnement d'un mouvement doit permettre sa propre mise en question, et c'est que nous enseigne Derrida :

> Si les fondations sont solides, il n'y a pas de construction, pas d'invention non plus. L'invention présuppose une indécidabilité, elle présume qu'à un moment donné il n'y a rien. Nous fondons à partir du non-fondement. Ainsi, la déconstruction est la condition de la construction, de l'invention véritable, d'une véritable affirmation qui maintient quelque chose ensemble, qui construit. Selon ce point de vue, seule la déconstruction, peut réellement inventer l'architecture.[428]

[426] Dans la lignée, entre autre, du philosophe et pédagogue Martin Buber, déjà à l'œuvre chez les pionniers de la psychothérapie institutionnelle, chez Deligny, Paolo Freire et d'autres encore, dans cette thèse évoqués.

[427] John Dewey, *op.cit.*, p.85.

[428] Jacques Derrida, *Penser à ne pas voir, Écrits sur les arts du visible, op.cit.*p.45.

Cette conception de la danse convoque et symbolise nos gestes comme manière d'être, comme une façon d'être-là, dans ce monde, avec autrui. Cette danse est une posture : elle met le corps dans une qualité de pré-mouvement qui ouvre à la poétique de l'altérité.

Cette poétique m'a été offerte par chaque individu rencontré et à qui je dois toute ma gratitude.

Anexo 4

Filmes Documentários

Fernandes Viana, Anamaria. Dança e autismo : espaços de encontro - 2015

Danse et Autisme, espaces de rencontre

Résumé de Thèse/Université de Rennes 2

Université Rennes 2 en co-tutelle avec l'Université UNICAMP, Campinas, SP, Brésil
pour obtenir le titre de Docteur de l'université de Rennes 2
Mention : études théâtrales
Ecole doctorale ALL : (ED 506 : Arts Lettres Langues)
et
Docteur de l'université UNICAMP
Mention : éducation
Ecole Doctorale : Programme de Pós- Graduation en éducation

Présentée par
Anamaria Fernandes Viana
SOUS LA DIRECTION DE CHRISTIANE PAGE
et MARCIA MARIA STRAZZACAPPA HERNANDEZ

Préparée dans le département des Arts du spectacle
Équipe d'accueil APP (Arts : pratiques et poétique. EA : 3208)
Laboratoire Théâtre
et
dans le département d'éducationÉquipe d'accueil : Laborarte (Laboratoire d'Études sur l'Art, Corps et Éducation), Brésil

Danse et Autisme, espaces de rencontre

Thèse pour obtenir le grade de docteur de l'université de Rennes 2 et docteur de l'université UNICAMP, Brésil

Présentée par Anamaria FERNANDES VIANA

Directrice de thèse : Christiane PAGE
Discipline : études théâtrales

Co-directrice de thèse : Marcia Maria STRAZZACAPPA HERNANDEZ
Discipline : éducation

Soutenue le 02/06/2015

Membres du jury :

Christiane Page : Professeur, Université de Rennes 2 /Directrice de thèse

Marcia Maria Strazzacappa Hernández : Professeur, Université UNICAMP/Directrice de thèse

Ana Angélica Albano : Professeur, Université UNICAMP/rapporteur

Lilian Freitas Vilela : Professeur, Université UNESP/rapporteur

Eliana Ayoub : Professeur, Université UNICAMP/membre invité

José Amâncio Tonezzi Rodrigues Pereira : Professeur, Université UFPB/membre invité

Lúcia Helena Alfredi de Matos : Professeur, Université UFBA/ membre invité

Raquel Gouvêa, Doutora, Université UNICAMP/ membre invité

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

Jacques Derrida,1979- 2013

À mon maître, ami et partenaire de danse Jean-Jacques Cousin

À partir du XIX ème siècle, avec l'émergence d'interrogations esthétiques et éthiques nouvelles, l'art de la danse dite *savante* a connu de profonds bouleversements. De multiples réflexions et expériences ont alors surgi, modelant ce qui fonde aujourd'hui le paysage de la danse contemporaine. En ouvrant son champ à des amateurs, puis à des individus marqués par leurs différences, cet art accueille depuis les années 1920 des corps dansants qui, par leurs singularités, vivifient grandement ce mouvement de novations.

À partir des années 1950, pour nombre d'artistes, de critiques, de chercheurs, l'art chorégraphique devient une arme contre les stéréotypes, une démarche de protestation ou de dénonciation, un acte politique. Par réverbération avec des questions contemporaines, la danse se veut territoire du devenir, espace de transformation et de découverte de soi.

Pourtant, Pierre Legendre[1] affirme que « la danse reste inscrite en tant que savoir dicté.» Est-ce que la danse contemporaine se détache véritablement des normes esthétiques doctrinaires ? Échappe-t-elle aux contraintes de la loi du marché, aux contextes institutionnels ? Peut-elle véritablement accueillir toute singularité ?

D'une part, il y a la notion même de danse contemporaine. Cette forme artistique se fonde précisément en échappant à la formalisation, en bousculant les conventions, les cadres, les normes et en associant pleinement le corps à la pensée du sujet-acteur. D'autre part, il y a le poids des codes auxquels elle reste néanmoins attachée et qui servent bien souvent de marqueurs pour l'identifier à une technique donnée, reconnaissable.

Jusque dans ce qu'il est convenu d'appeler la non-danse, qui rejette pourtant tout académisme traditionnel et met en scène généralement le geste minimal, simple et infime fragment tiré du quotidien, nous reconnaissons des caractéristiques identificatoires qui deviennent de nouveaux canons normatifs.

À partir de la postmoderne danse, l'art du mouvement se déplace pour s'inscrire hors de ses cadres habituels. Il se donne désormais dans les lieux urbains, les galeries, à l'extérieur, en pleine nature. Et depuis quelques années, il va jusqu'à s'approprier des lieux spécialisés: hôpitaux, prisons, foyers de vie pour personnes en situation de handicap, maisons de retraites; des lieux en somme qui regroupent des individus selon leurs âges, leurs maladies, leurs étrangetés et bizarreries; des lieux où sont réunis ceux qui diffèrent de la norme instituée.

Si l'image du danseur s'apparente *a priori* à la liberté, à la virtuosité et à la maîtrise du corps, l'image de la personne en situation de handicap ou de maladie, elle, renvoie au désavantage, à l'incapacité, à la compréhension contrariée, à la difficulté à contrôler ses mouvements. Nous pourrions de ce fait affirmer qu'un gouffre les sépare et qu'une hiérarchie s'impose

[1] Pierre Legendre, *La passion d'être un autre: Étude pour la danse*. Paris: Éditions du Seuil, 1978, p.307.

immanquablement : celle du « valide » sur « l'invalide », de « l'apte » sur « l'inapte », du « possible » sur « l'impossible », du « savant » sur « l'ignorant».

Ces *a priori* qui génèrent des représentations et engendrent des hiérarchisations entre les êtres sont induits par nos expériences et tissés par le discours courant et des images sociales fabriquées depuis si longtemps qu'ils en deviennent des certitudes, des vérités indéboulonnables.

Grégory Salle[2] nous fait part du « paradoxe ultime » décrit par l'auteur, à propos d'un espace jamais réellement libre : la société dans son ensemble se révèle pour lui comme étant une effrayante et sournoise prison. Le conditionnement des représentations par les normes et les codes constitue en effet un enfermement puissant.

Il s'agit d'une privation de liberté qui se loge dans l'œil de celui qui regarde. Pour « surmonter notre propre conditionnement»[3], il s'agit de prendre soin de ce regard-là, en observant ses propres limites et en questionnant ses propres rapport aux codes, aux normes. Cette posture est un métier; un « métier d'homme »[4] qui est le travail d'une vie et demande une attention constante. Pour le philosophe suisse, ce travail peut cependant s'arrêter en cours. Le combat de l'existence est également le combat de la construction, et « nul autre combat nécessite plus de soin »[5].

Ce mouvement implique de développer sa capacité à observer soi dans la rencontre à l'autre et à affûter la compréhension de ses intimes raisons. L'individu peut ainsi reconnaître ses fragilités, ses limites. C'est cela qui lui permet de regarder l'autre autrement, puisque cet autre n'est pas un objet extérieur à lui, mais constitue le prisme sensible par lequel il perçoit le monde.

Ce regard au travail et vigilant ouvre à la capacité immanente de transformation de l'être (comme l'a révélé Nietzsche). Dans ce mouvement d'émancipation des *a priori* (par Lévi-Strauss ou Bergson[6]), nous pouvons découvrir une partie de nous-mêmes, jusqu'alors voilée par les diktats normatifs.

Comment un travail artistique peut-il renverser cet état de fait ?

Une personne dite autiste[7], peut-elle remettre en question le savoir du professionnel ? En quoi cela peut-être une source d'apprentissage pour ce dernier ?

La danse est une technique qui se transmet d'un individu à un autre. Elle est régie par des codes bien souvent renforcés, alimentés par les exigences du marché du travail. Comment donc la

---

2 Grégory Salle, *Dérives buissonnières au pays du dedans*. Paris: la Rili 9 – La revue Internationale des livres & des idées, 2008, à propos de l'ouvrage de Jean-Marc Rouillan, *Chroniques carcérales*. Marseille: Agone, 2008.

3 Paulo Freire, *Pedagogia da autonomia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 80.

4 Alexandre Jollien, *Le métier d'homme.* Paris: Éditions Seuil, 2002

5 *Ibid.* p. 68.

6 Notions travaillées dans l'œuvre de Henri Bergson. *Le rire. Paris:* Éditions Quadrillage/Presses Universitaires de France, 1940.

7 Rappelons que le mot autisme est forgé au début du XXe siècle par le psychiatre suisse Eugen Bleuber à partir du grec «autos» (soi-même) pour désigner l'enfermement sur soi de certaines personnes considérées alors schizophrènes. En 1943, ce terme est appliqué par le pédo-psychiatre américain Leo Kanner pour définir ce qu'il désigne comme étant « un trouble de la communication et de contact affectif ».
Trouble mental ou déficience mentale? Cette question constitue le principal point de conflit qui traverse la seconde moitié du XXème siècle jusqu'à aujourd'hui entre la psychanalyse et le comportementalisme à propos de l'autisme.

danse peut-elle être un espace à l'abri des canons esthétiques, des contraintes doctrinales et normatives, un espace sensible où peut émerger ce mouvement d'émancipation? Y aurait-il une esthétique, une technique particulière qui puisse favoriser l'affranchissement de ces *a priori*?

Aujourd'hui, nombreux sont les artistes qui développent des projets artistiques et/ou éducatifs avec des personnes non-ordinaires; des personnes que nous appelons *extraordinaires*. Ces projets tracent des chemins des plus divers. La danse pour ou avec des personnes *extraordinaires* peut être un espace de protestation, de transformation, de résistance ou de dénonciation. Elle peut devenir aussi un lieu de normalisation, de contamination[8], une esthétique qui impose une certaine manière d'être, de percevoir le monde, de se montrer à celui-ci.

Comment pouvons-nous transcender la dichotomie entre le «malade » et le « sain », le «normal » et « l'anormal», le «valide » et « non valide»? Un individu dit « handicapé mental » peut-il faire découvrir de nouveaux chemins de danse à un danseur dit « expert » et en bonne santé?

Pourrions-nous utiliser tout simplement le terme «danse» pour cette pratique?

Dans le documentaire « Bruit Blanc », la chorégraphe et danseuse contemporaine Mathilde Monnier, à propos du travail effectué avec Marie-France, jeune femme dite autiste, déclare :

> C'est difficile pour un danseur qui passe son temps à essayer de l'élever, d retomber au sol, de retomber de cette manière-là tellement encastrée dans le sol, tellement collée au plancher. C'est très difficile, nous, dans notre métier, on passe son temps à essayer de s'élever, de se déplacer, d'être léger. Là, d'un coup, il y a une sorte de poids extrêmement archaïque. Et ça, c'est l'expérience de la danse de Marie-France[9].

Qui transforme qui dans cette danse? Et constitue-t-elle un processus thérapeutique? Pour Mathilde Monnier[10], ce travail est une initiative purement artistique. Mais quel est l'élément alors qui distingue la danse comme acte artistique de l'acte thérapeutique? Quelle est la frontière qui délimite la nature distincte de ces actes ?

Selon Anne Boissière, « La danse rend possible la création d'un autre espace où les jugements laissent la place à la découverte. Elle n'est pas seulement un art du geste mais un art qui fait geste (…).»[11]

Toutefois, quand elle se réduit à des procédés classiques de représentation - non seulement dans sa forme mais surtout dans son fond, dans sa chair - elle peut construire des espaces que nous qualifierons avec Georges Perec d'inhabitables, fait « d'architecture du mépris » qui font la part

---

8 Je m'inspire ici de l'oeuvre de José Tonezzi, *A cena contaminada,* Sao Paulo : Édiçao Perspectiva, 2011.

9 Mathilde Monnier; Valérie Urréa, *Bruit blanc: autour de Marie-France*. Centre chorégraphique national de Montpellier Languedoc Roussillon: La Sept Arte y Les Films Pénélope, 1998. Vidéo numérisée, couleur , 52 min.

10 *Ibid.*

11 Anne Boissière, « Le mouvement expressif dansé : Erwin Strauss, Walter Benjamin », In : *Approche philosophique du geste dansé, De l'improvisation à la performance.* Anne Boissière, Catherine Kintzler (éds), Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p.07.

belle à « l'irrespirable », « le petit », « le mesquin »[12], une structure faite pour et par la volonté d'ostentation.

La danse crée ainsi un champ discriminant, hiérarchique, obstrué, où le *grassouillet* danse derrière les autres, et le *handicapé* reproduit ce qu'on lui demande, coûte que coûte. En effet, malgré les nombreux changements apportés depuis la modernité, la danse est probablement l'un des arts - pour ne pas dire « l'art »- dans lequel le souci de l'apparence occupe une place prépondérante. L'esthétique du corps jointe à l'esthétique du mouvement ont façonné l'imaginaire collectif du danseur et de la danse.

La danse sur laquelle s'appuie cette étude considère cet art comme un pré, une terre vierge à découvrir, à labourer, un paysage mouvant. C'est une pratique qui implique le sujet, qui engage à la responsabilité.

Cette recherche a pour ambition de contribuer, à sa mesure, à la possibilité que d'autres danseurs défrichent et déchiffrent de nouveaux espaces dansants.

La méthodologie de cet étude impliquera principalement la description et la réflexion s'originant de mon expérience en tant que danseuse, chorégraphe et intervenante. Je m'appuierai plus spécifiquement sur ma pratique construite au cours de dix-huit années de travail avec des personnes en situation de handicap ou ayant des troubles mentaux en France; pratique jalonnée par l'accompagnement du travail de la danseuse et formatrice Chantal Sergent et des danseurs-chorégraphes Patricia Kuppers et Franck Beaubois.

À cet égard, je ne revendique pas la neutralité dans cette thèse. En effet, cette recherche à été l'occasion d'éprouver ce que nous propose Merleau-Ponty :

> (…) je ne suis pas dans l'espace et dans le temps, je ne pense pas l'espace et le temps ; je suis à l'espace et au temps, mon corps s'applique à eux et les embrasse. L'ampleur de cette prise mesure celle de mon existence ; mais, de toutes manières. elle ne peut jamais être totale : l'espace et le temps que j'habite ont toujours de part et d'autre des horizons indéterminés qui renferment d'autres, points de vue.[13]

Ces expériences sur lesquelles je m'appuie ont traversé mon corps propre, ont été la scène de rencontres pour ma vie décisives. Aussi, l'option d'écrire à la première personne et le ton personnel employé tout au long de cette thèse était naturelle, semblait pertinente. Laurence Louppe souligne que l'analyse de la danse est «multiple et intime». Multiple, par l'interaction de nos sensations kinesthésiques avec l'objet chorégraphique. Intime, puisque ce même objet nous amène à ce qu'il y a de plus secret à la fois sur le plan sensoriel et émotionnel. Ainsi, nous pouvons dire que l'acte d'écriture de cette étude travaille sur le corps de celle qui l'écrit, convoquant pour matière première

[12] Geoges Perec, *Espèces d'espaces,* Galilée, 1974, p.176.
[13] Maurice Ponty-Merleau, *La Phénoménologie de la perception.* Paris: Éditions Galimard, 1945, 1996, p. 195.

ses sources intimes, comme le voyage d'un corps qui aborde aux rives de son dire. Un dire dont nous cernons la limite car une parole sur la danse est trop bousculée par le présent de son expérience pour être vraiment assurée de sa légitimité.[14]

Grand nombre des pratiques ici évoquées ont eu lieu avec des enfants et des jeunes dits « autistes profonds ». Des sujets rencontrés qui, pour la plupart, ne communiquent pas verbalement, ont des manières singulières de pour faire avec leur corps, de pour faire avec leur environnement. Des enfants, des jeunes qui bien souvent n'arrivent pas à se faire comprendre, à faire entendre leurs refus, leurs acceptations.

Cette expérience a été partagée avec un grand nombre de professionnels de la santé, de l'éducation spécialisée ainsi que des personnes provenant de d'autres champs; autant de personnes qui m'ont aidée à penser, à comprendre et à questionner cette pratique. C'est la raison par pour laquelle parfois j'emploierais le pronom «nous», plus juste alors que «je».

Il est précieux d'ajouter que le travail que je décris se fondent d' sur une éthique. La référence ici au concept de *care* m'apparaît éclairante dans le sens que lui donne Joan Tronto en tant qu' « activité générique qui comprend tout ce que nous faisons pour maintenir, perpétuer et réparer notre monde de sorte que nous puissions y vivre aussi bien que possible »[15].

Avec Jean-François Gomez nous soulignons que le *care* « pourrait devenir passe-partout dès lors qu'(il) recouvre un grand nombre de phénomène liés à la vie »[16]. Mais il désigne bien plus cette attention qui ramène « les activités de soin et d'assistance dans le domaine de préoccupations universelles »[17]. « Le *care* n'est pas une mode, mais une autre façon de penser. »[18]

Cette thèse se divise en huit parties. Afin de clarifier mon positionnement en tant qu'artiste, je propose au Lecteur un premier chapitre dans lequel je traite les similitudes et distinctions entre la danse et la danse thérapie. Sur ce sujet, je m'appuie essentiellement sur les auteurs Benoît Lesage et Jocelyne Vaysse, ainsi que sur les récits d'artistes et d'art-thérapeutes.

Le chapitre suivant concerne la question de l'espace et plus spécifiquement de la notion de l'espace dans la danse. Nous introduisons le récit de trois jeunes dits autistes qui nous aident à réfléchir sur l'espace intime. Pour cela, je convoque principalement les auteurs Laurence Louppe et Maurice Merleau-Ponty, ainsi que la notion de Kinesphère de Rudolf Laban.

---

[14] Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles: Contredanse, 2004, p.28, 29.

[15] Joan Tronto, *Un Monde Vulnérable, pour une politique du care.* Avant propos de Liane Mozère, traduit de l'anglais (Etats Unis). Paris: Editions La Découverte, 2009, p.13.

[16] Jean-François Gomez, *L'educateur et son autre histoire, ou mort d'un pédagogue*, Genève: Edition des deux continents, 1994, p.216.

[17] *Ibid*, p.217.

[18] Pascale Molinier, *Le Travail du Care*. Paris: Edition La Dispute. 2013.

Le troisième chapitre fait référence à l'espace individuel, l'image de « bulle » ou de « forteresse vide » souvent associées au sujet dit autiste, la notion de aida de Kimura Bin, et de *proxémie* de Edward T. Hall. Chacun des trois jeunes cités dans le chapitre d'avant, encore présents ici, nous montrent la dimension unique de l'espace individuel et de ses manifestations dans la relation avec l'autre.

Le quatrième chapitre aborde la question du toucher et des différents espaces qu'une certaine qualité de toucher peut produire, aussi bien pour les individus eux-mêmes, que pour leur environnement. Pour cela, je fait appel aux auteurs Farah Rosa et Flavia Liberman.

Trois autres personnes nous guident dans ce chemin, l'une d'entre elles, Jean-Jacques Cousin, sera la seule personne citée sans autisme. Pour ce particulier, je m'inspire de la pensée qu'Alain Badiou amène a partir de deux poèmes de Mallarmé.

Au cinquième chapitre, en m'appuyant sur le récit de deux jeunes, j'engage la question de "géographie de relations" (DALCROZE, 1981) que l'individu établit avec son environnement. à partir de la notion de lignes d'erre de Fernand Deligny et de territoire de Félix Guattari et Gilles Deleuze.

Dans le chapitre suivant, je m'inspire de la notion d'hétérotopie de Michel Foucault pour traiter la question de l'espace commun. Question complexe lorsque l'on travaille avec des singularités si marquantes. Nous abordons une partie du projet Corps-accords de la compagnie association Dana sous la lumière d'autres jeunes et l'expérience que j'ai eu avec les danseurs chorégraphes Patricia Kuppers et Franck Beaubois.

Le septième chapitre donne des exemples d'erreurs commises au sein des ateliers et a pour objectif de montrer les enseignements que nous pouvons tirer de ces erreurs.

Enfin, le dernier chapitre est composé par 5 exemples concrets d'ateliers afin que le Lecteur puisse avoir un aperçu concret du déroulement d'un atelier, des difficultés et solutions rencontrés, ainsi que d'une possible continuité entre l'un et l'autre.

Une grande partie des perceptions sensibles que j'ai vécues ne peuvent pas être traduites dans le texte écrit, puisque quelque chose du corps échappe à la logique du langage verbal. Il y a là un « reste inassimilable par tout discours possible ».[19] Ce travail est une tentative de traduire de ce qui a été un vécu, un éprouvé en un *logos*, un discours, une parole.

Dans ce cheminement, j'ai rencontré des personnes qui étaient de *vrais* auteurs. Les leçons que j'ai reçues d'elles continuent aujourd'hui à infuser mon travail. Il s'agit d'Individus souvent désignés «d'impuissants», «d'incapables», des «handicapés», «autistes», «fous» ou «inutiles», «incompétents» et «idiots». Ces personnes sont souvent assignées à une place : celle d'où

[19] Jacques Derrida, « Ce qui reste à force de musique » in *Psyché*. Paris: Editions Galilée, 1987, p.101.

l'on ne fait que recevoir des traitements, de l'assistance, de l'aide. Depuis cette place, elles n'ont rien à offrir, que à recevoir.

Ces personnes *extraordinaires*, m'ont appris à danser et à penser la danse autrement. Elles m'ont montré que mes constructions imaginaires (imprégnées par les représentations collectives dominantes) appauvrissaient considérablement ma vision de la danse. Elles m'ont donné l'occasion de voir la poétique du mouvement minime, la poétique de pré-mouvement, de ce qui ne se voit pas, de ce qui l'on ressent lorsque l'on fait silence, de ce qui nous échappe, à première vue.

Elles m'ont offert la possibilité de vivre l'espace dans une dimension qui m'était, jusqu'alors, inconnue: l'espace comme territoire de sensations, dans lequel nous partageons une respiration. Elles m'ont amenée à une danse qui se dépouillant de ses codes dominants, touchant l'essentiel, impliquant la rencontre, permet un champ de possibles.

Des personnes qui délirent, se mutilent, ne parlent pas le plus souvent. Des personnes qui pour beaucoup ont passé toute leur vie dans des institutions spécialisées. Des personnes qui se jettent contre le mur, qui se mordent, qui se couvrent avec leurs excréments. Des personnes qui inventent un usage spécifique et unique du corps, qui créent des liens inédits avec le corps de l'autre, avec l'espace, avec le temps, avec les objets, avec le monde en sommes qui les entourent et duquel, aussi étrange que cela puisse nous paraître parfois, elles font partie.

À ces personnes *extraordinaires*, je dois le peu que je sais. Et à l'une d'entre elles, Jean- Jacques Cousin - pour toutes - je dédie cette thèse.

Postulons que la danse est un art qui peut et qui doit être en mesure de créer des nouveaux territoires esthétiques et éthiques grâce à des corps hors-normes, grâce à des personnes *extraordinaires*. À partir de là, cette thèse a pour objectif de tracer quelques paramètres généraux d'une approche méthodologique de danse plus spécifiquement avec des personnes dites autistes. Elle est destinée aux professionnels de la danse, à ceux de la santé, du champ de l'éducation spécialisée, du *care* en général et à ceux qui se destinent à y œuvrer.

Nous appelons aussi de nos veux que cette recherche puisse être source de réflexion pour d'autres personnes intéressées par la question de l'autisme, parmi lesquelles, bien sûr, des membres de familles concernées.

Il ne s'agit pas ici de construire un manuel indiquant étape par étape ce qui devrait être fait. Une telle notice applicable à l'infinie s'opposerait à ce qui fait la spécificité de notre pratique: l'écoute de soi, de l'autre, ici et maintenant et le pari de l'irréductible singularité des êtres, des situations. Par conséquent, cette posture de travail ne peut se ramasser dans un savoir pré-établi et donc autoritaire.

Il s'agit bien au contraire de promouvoir, à partir de notre cheminement, une attention à l'endroit de cette activité artistique, de sorte que la personne intéressée puisse elle-même, par sa propre main bricoler son parcours propre, unique.

Ainsi, le récit de mon expérience servira comme point d'appui pour mettre en lumière ce qui a pu être fait, dans un moment précis, avec un sujet précis. Il n'a en rien la prétention de devenir un guide de bonne pratique, un kit reproductible à l'identique.

La pratique de danse dont nous parlons ici s'inscrit dans une logique à la fois d'individualisation et de mise en commun. Elle révèle nos singularités par le truchement de l'autre. Chaque individu en effet doit être considéré, respecté dans son originalité, sa liberté. Et c'est à partir de cela que peut advenir un espace en partage, au sein duquel nous apprenons les uns avec les autres, les uns par les autres, rompant les traditionnelles hiérarchies de transmission.

C'est dans cette même veine que se fonde l'approche méthodologique ici proposée. L'enjeu est de soumettre des axes de pratiques que le professionnel intéressé peut saisir pour alimenter, nourrir, vivifier sa propre pratique mais en trouvant par lui-même sa spécificité, son style. C'est l'esprit même de cette pratique de danse: que chacun trouve par soi-même, par l'autre, des portes inédites. C'est cette disposition qui permet au *meneur* de l'activité de transformer ce qui est usuellement considéré comme de la vulnérabilité, de fragilité, en potentialité créative.

De cette manière, nous pouvons ouvrir un espace de possibles là où il n'y aurait *a priori* que de l'impossible. Comme le souligne Claude Rabant,

> Le possible pourrait naître dans une temporalité fragile, sous forme d'un avenir vacillant, hors des lignes de contraintes, c'est-à-dire, à l'envers de la menace, une certaine liberté et un certain plaisir capable de déplacer les positions trop établies et contraignantes du nécessaire et de l'impossible.[20]

Nous faisons le choix de parler d'atelier de danse plutôt que de cours de danse car, dans notre proposition, il n'y a aucune intention de former autrui à une certaine technique, ni de lui transmettre un savoir donné. Nous cherchons à rendre possible l'avènement d'une expérience artistique partagée.

La notion d'expérience est essentielle. Rappelons que ce mot renvoie à deux significations. D'une part, il a pour sens l'essai, la prise de risque, *en essayant*. D'autre part, l'expérience évoque la pratique par laquelle nous construisons notre parcours. Se sont là deux sens qui, dans ce projet, marchent ensemble. Il est en fait précieux que l'ignorance et la connaissance puissent s'articuler, s'alimenter mutuellement dans cette pratique de danse et la pensée en construction qui s'y origine.

[20] Claude Rabant, « Ce qui menace le corps ». In *Incorporer :* Nouvelles de Danse. N° 46-47, Bruxelles: Contredanse, 2001, p.166.

Ignorance, bien sûr, non pas dans le sens de la négligence ou de la fermeture au savoir, mais dans le mouvement d'éloignement de tout ce qui pourrait constituer un obstacle à l'acceptation du nouveau, de l'inattendu, du possible. Ignorance non *d'un* savoir mais *vers* un savoir. Un savoir qui se veut toujours en question, toujours en mouvement. Cela implique de ne pas mobiliser des *a priori* rigides et sacrés, des préceptes dogmatiques. Il s'agit de ce non-savoir qui est nécessaire « pour que quelque chose ait lieu, pour qu'une responsabilité soit assumée ou pour qu'une décision soit prise, pour qu'un événement ait lieu ».[21]

Prenons aussi la métaphore du *blind spot*, le point aveugle. C'est une tâche aveugle, un foyer dans l'œil dépourvu de toute sensibilité à la lumière autour duquel s'organise le champ de vision. Neurologiquement et physiologiquement cette tâche aveugle est nécessaire à toute visibilité possible. Le *savoir* de la vision ne peut faire l'économie du *non-savoir* radical du *blind spot*.

Y aurait-il des fondamentaux, des principes à respecter pour développer une démarche qui embrasse d'un même mouvement les deux versants du mot expérience, devenant ainsi source de création pour le professionnel comme pour la personne *extraordinaire* ?
Et comment nommer alors cette danse?
Danse thérapie, danse-mouvement thérapie, danse-inclusion, danse-intégration, danse-handicap, danse et différence, ou tout simplement *danse*?

Le choix du terme utilisé indique un projet spécifique de travail. Il révèle aussi une façon de concevoir l'articulation possible entre la danse et le handicap. Il dessine la représentation que l'on se fait de cette articulation. Comme l'a observé Carlo Lepri, «Chaque représentation conduit à une posture spécifique, qui doit être entendue non pas tant comme une simple opinion sur quelque chose ou quelqu'un, mais surtout comme une prédisposition à agir d'une certaine façon. »[22]

Force est de constater que bien souvent, presque par automatisme, lorsque est articulé l'art au handicap, c'est dans une visée thérapeutique, dans une stratégie de soin ou un projet éducatif.

Avançons ici que ce fait est symptomatique d'un préjugé de la part des «normaux», pour qui les «anormaux» n'ont rien à apporter à la société en générale, à la sphère artistique en particulier. Il s'agit d'une réduction de la personne à son signe distinctif, son stigmate. Nous le constatons souvent: lorsqu'elle est malade ou handicapée, la personne ne peut pas faire une activité artistique, car tout ce qu'elle engage relève automatiquement du domaine thérapeutique, éducatif.

[21] Jacques Derrida, *Penser à ne pas voir, Écrits sur les arts du visible,* 1979-2004, Essais éditions de la Différence, 2013, p.47.
[22] Carlo Lepri; Enrico Montobbio, *Quem eu seria se pudesse ser.* Campinas: Editora Saberes, 2007, p.42.

Pour Pascal Possoz, médecin de l'hôpital[23] où travaille Mathilde Monnier, il est « absolument évident qu'il faut déposséder l'artiste du statut de thérapeute (...) »[24]. Et c'est exactement ce qui fait Monnier. Comme l'a observé Brigitte Chalande, coordinatrice de la «Maison des Expressions - Association les Murs d'Aurelle, » « ce n'est pas thérapeutique parce que Mathilde Monnier ne veut pas l'amener sous une forme de soin ».[25]

Selon les propos de la chorégraphe, « On propose aux équipes médicales une pratique... sans dogme ni postulat, fondée sur une connaissance intuitive du corps qui nous vient de la danse, qui est avant tout un art. »[26]

Une personne peut s'épanouir, se construire différemment et se sentir valorisée par un travail artistique situé hors de toute visée médicale et/ou curative, éducative. Nous ne pouvons pas pour autant prétendre, à partir du plaisir et du bien-être vécu par l'individu – que nous la soignons, nous l'éduquons.

C'est d'ailleurs une question qui ne se pose pas lorsqu'il s'agit d'un individu dit normal.

Comme le soulignent Leppri et Montobbio,

> Un homme normal se promène à cheval, nous disons simplement qu'il «se promener à cheval » - si, en revanche, il est une personne handicapée il fait de «l'équithérapie »; un homme normal fait de la gymnastique, et une personne handicapée qui fait la même chose fait de la «thérapie psychomotrice »; si une personne s'occupe en faisant du bricolage, elle a un hobby, mais si c'est quelqu'un avec un handicap, elle fait de «l'ergothérapie».[27]

Distinguons donc l'expérience de la danse de celle de la danse-thérapie. Jean-Oury[28] souligne la nécessité de cette distinction, sans laquelle de nombreuses créations artistiques seraient englouties sous l'étiquetage du thérapeutique ou encore de l'occupationnel[29].

Prenons l'exemple de Pippo Delbono. Il découvre le théâtre dès sa prime jeunesse marquée par une famille italienne ultra-catholique. Puis, dans une tentative d'échapper à ses premiers troubles sentimentaux qui l'amènent aux drogues et le font flirter avec la mort, il s'inscrit très jeune à l'école de théâtre de Savone. Cette expérience artistique semble avoir été pour lui un moyen de maintenir le fil de son existence dans les moments où il risquait d'y perdre pied.

Mais doit-on en déduire que le théâtre fut thérapeutique pour lui ? Parlant de lui-même il déclare: « Antonin Artaud, le poète qui a été interné si longtemps dans un hôpital psychiatrique, a

[23] Il s'agit de l'Hôpital de la Colombière, à Montpellier.

[24] In *Bruit blanc: autour de Marie-France* de Mathilde Monnier; Valérie Urréa. *op.cit.*

[25] *Ibid.*

[26] *Ibid.*

[27] Carlo Lepri; Enrico Montobbio, *op.cit,* p. 35.

[28] Jean Oury fut psychiatre, psychanalyste, fondateur et directeur de la clinique de Cour-Cheverny dans le Loir et Cher, située au château de La Borde. Il a été membre de l'École freudienne de Paris fondée par Jacques Lacan du moment de la création jusqu'à la dissolution de ce mouvement psychanalytique. Son travail a été profondément marqué par la rencontre avec Lacan et Tosquelles.

[29] Voir Jean Oury, *Essai sur la création artistique, L'imaginaire comme facteur d'intégration biopsychologique,* Éditions Hermann, 2008, p. 133.

écrit que le théâtre est un geste de liberté dans la contrainte. Je crois que c'est grâce à ces années de contrainte que j'ai commencé à rechercher un chemin de liberté. »[30]

Si nous soutenons que le théâtre fût thérapeutique pour Delbono, nous pourrions étendre cette idée à la grande partie des artistes, pour qui l'art représente un cadre indispensable à leur existence même, un espace vital d'expression de leur pensée et de leur sensibilité. Plaisir, expérience libératrice, catharsis ou reconnaissance en sont bien les clés, sans que ces visées ne se recouvrent en rien d'une quelconque prétention thérapeutique. Nous pouvons citer, également à titre d'exemple, le travail de l'artiste polonais Tadeusz Kantor qui, à travers le corps de ses comédiens, invoquait sur scène des personnages de sa propre famille, ou encore Woody Allen, dont une grande partie de l'œuvre s'appuie sur sa propre expérience psychanalytique.

Dans nombre de pratiques, une question éthique se pose. En effet, lorsqu'un établissement de soin fait appel à un artiste pour mener une activité artistique et que ce dernier la présente comme telle aux personnes qui vont y participer, il paraît alors incohérent que l'artiste ou les soignants en tirent par la suite des interprétations à visées thérapeutiques. Dans ce cas, les participants ne seraient-ils pas *pris au piège* d'un regard exclusivement médical ? Sylvie Prieur, psychologue au Centre Carpeaux de Paris, souligne que

> La question à se poser à propos de l'art-thérapie est celle de la place qu'occupe le danseur. Soit je dis simplement aux patients que nous allons faire de la danse ensemble, soit j'ajoute que le tout sera analysé par la suite dans le cadre de la thérapie, auquel cas les données de départ se trouvent modifiées. Fait-on entrer l'art à l'hôpital en tant qu'outil ou pour mener à bien un projet culturel ? Voilà la question qu'il convient de se poser avant tout.[31]

Parmi plusieurs structures de soin, l'Institut Marcel Rivière/CHS, situé à La Verrière, accueille différentes actions culturelles, comme la direction des ateliers chorégraphiques. Il est aussi un lieu de résidence destiné aux chorégraphes et aux danseurs dans le cadre de leurs recherches, permettant d'aboutir à la présentation de spectacles ou de situations de dialogue avec le public. Par le biais d'une initiation à la danse contemporaine et à la composition chorégraphique accueillant des patients, des membres du personnel soignant mais aussi des habitants de la région, les ateliers chorégraphiques de l'Institut Marcel Rivière ont été animés au départ par le chorégraphe José Montalvo, puis par Thomas Duchatelet. La participation est libre : elle ne se trouve pas prescrite par le corps médical. A l'issue de chacun de ces ateliers de composition chorégraphique, un spectacle est présenté. Selon Madeleine Abassade,

> les pièces chorégraphiques donnent un sens à l'idée d'inscription de l'hôpital au cœur de la cité, dans un contexte de valorisation du malade à ses propres yeux et aux yeux de son entourage. Elles nous donnent l'opportunité de participer à des rencontres en dehors des murs de l'hôpital, ainsi que de danser dans d'autres hôpitaux. Autrement dit, la danse nous invite à nous déplacer ainsi qu'à déplacer nos regards vers ce qui est inhabituel, la maladie

[30] Pippo Delbonno, *Récits de juin*. Traduction de Myriam Bloedé et Claudia Palazzolo. Éditions Actes Sud, 2008, p.21.
[31] www.developpementculturel.culture.gouv.fr/danse-deplacee.pdf date de la visite : 13/10/2009, p. 19

> et l'hospitalisation […] À l'hôpital, nous faisons du corps en souffrance un corps qui danse. La danse s'écarte des chemins balisés pour ouvrir vers l'aventure, au moyen du geste inconnu qui devient matériau pour danser.[32]

Martine Mathien-Duval[33] précise que cette question a été longuement débattue lors de la création de l'atelier danse proposé au CHS de Brumath où il fut

> décidé que les danseurs restaient des danseurs, les patients des patients, que les soignants participaient à l'atelier comme les patients mais sans interpréter ce qu'ils y voyaient. Par conséquent, les objectifs ont été d'emblée définis comme artistiques et culturels, bien que l'atelier soit organisé dans un lieu de soins et avec des soignants.[34]

D'après Vaysse,

> le terme « Thérapie » accolé à « Danse » signale explicitement que les dimensions motrices, expressives et artistiques de la danse ne sauraient suffire à rendre compte du processus thérapeutique en cours. En effet, il y a l'idée sous-jacente de la nécessité de fournir un cadre psycho-dynamique et théorique à cette activité.[35]

Pour Benoît Lesage, le terme même de danse-thérapie sous-entend le recours au mouvement dans une visée thérapeutique et interroge de façon plus large les fonctions de la danse dans un tel processus.

Marian Chace est une pionnière américaine ayant à partir de 1940 utilisé la danse comme outil d'intervention sur le terrain de la santé mentale. Sans définir encore ses ateliers comme relatifs au thérapeutique, elle affirme qu'elle s'est aperçue du fait que « l'intérêt et l'attention qu'elle accordait à tous ses élèves se transformait en l'apport d'un soutien offert à des individus aussi bien qu'à des danseurs. »[36] Remarquons au passage que la danse-thérapie prend naissance au sein d'un atelier de danse. Et remarquons surtout que Marian Chace ne prend plus en compte l'esthétique du mouvement mais l'état psychique et émotionnel de ses élèves. Elle qualifie cette démarche de « Dance Mouvement Therapy » (DMT), de « Thérapie par la Danse et le Mouvement ».

La « Danse Thérapie » (DT), dénomination française utilisée par Rose Gaetner, qui n'exclut pas la composante « Mouvement », naît en France dans les années 1950. Il est possible aujourd'hui d'obtenir un diplôme d'État en danse-thérapie dans diverses universités françaises. Suivant une formation en technique de danse, mais aussi en analyse du mouvement, en psychologie clinique et psycho-pathologie, l'étudiant danseur-thérapeute se forme différemment d'un étudiant danseur.

---

[32] www.developpementculturel.culture.gouv.fr/danse-deplacee.pdf date de la visite : 13/10/2009, p. 02

[33] Psychiatre au CHS de Brumath.

[34] www.developpementculturel.culture.gouv.fr/danse-deplacee.pdf date de la visite : 13/10/2009, p. 15

[35] Jocelyne Vaysse, *Danse et pensée – une autre scène pour la danse*. Germs: Ouvrage collectif, édité sous la direction de Ciro Bruni, 1993, p.33.

[36] Jocelyne Vaysse, *La Danse-Thérapie, Histoire, techniques, théories*. Paris : Édition l'Harmattan, 2006, p.18, 19.

Comme le signale clairement Vaysse « ce sont les thérapeutes qui sont censés connaître la danse - ou activité assimilée »[37]. Un tel étudiant développe donc la capacité d'identifier «les maux de l'individu», qui n'est pas son élève mais son patient ; il véhicule aussi la volonté, la visée de le soigner. Il est intéressant de noter que les professionnels travaillant dans ce domaine désignent différemment l'objet de leurs activités.

Trois danseuses de différentes nationalités, nées entre 1920 et 1928, sont un bel exemple de ces différentes positions.

Pour l'Argentine Maria Fux, danseuse, chorégraphe et formatrice en danse-thérapie,

> La mobilisation, à la fois avec les enfants comme avec les adultes, est toujours de caractère psychologique, mais cela n' implique pas une position thérapeutique pré-établie.(...) dans certains cas, mon travail de communication et d'expression avec le corps se complète avec un traitement psychothérapeutique, ce je fais avec les médecins spécialisés.[38]

Anna Halprin, chorégraphe et danseuse, grande figure de la danse post-moderne américaine, fait des questions sociales, politiques et humaines le centre de son travail.

> Certains vont penser que ce que je viens de décrire (à propos de son travail avec la maladie) est de la thérapie. Pour moi ça n'en est pas, c'est seulement une façon d'approcher son corps qui peut aider à débloquer ce qui rendait la vie misérable. (...) je le répète, je ne suis pas une thérapeute, je suis une artiste, et ce qui compte pour moi c'est de générer, de stimuler, d'élargir la créativité des personnes avec lesquelles je travaille.[39]

La danseuse et pédagogue brésilienne Angel Vianna a accueilli des personnes « avec des handicaps physiques, cognitifs, mentaux, sensoriels et multiples. ». Selon Ana Victoria Freire, Angel s'est « toujours préoccupée de la transformation personnelle au sein des possibilités de chacun », et de comment « le bénéfice du travail du corps pourrait produire des individus heureux à partir de la conscience de son corps vivant et acteur dans le monde. »[40]

Ces questions interrogent notre relation à la différence. Elles parlent de notre capacité ou de notre incapacité à apprendre et de nous laisser transformer par celui qui est différent de nous, celui qui est souvent réduit à l'étiquette qui l'assigne à une place d'incapable.

Comme nous le disent Lepri et Montobbio, le « danger de la différence entre nous guette et nous fait tomber dans des pièges qui opposent le bon au mauvais, le normal à l'anormal, le malade et la personne saine. »[41]

---

37 *Ibid.* p.227.
38 Maria Fux, *Dança, experiência de vida*. São Paulo: Editora Summus, 1983, p.97.
39 Jacqueline Caux, *Anna Halprin, à l'origine de la performance,* Panama Musés, 2006, p.125.
40 Ana Vitória Freire, *Angel Vianna – Uma biografia da Dança Contemporânea*. Rio de Janeiro: Dublin, 2005.
41 Carlo Lepri; Enrico Montobbio, *op.cit*, p.14.

Rappelons qu'il y a seulement un siècle, l'anomalie, la déformation, la différence réunissaient dans un même tout des individus dont on destituait le sexe, l'âge, l'identité. Des monstres déformés. C'est ainsi considérés qu'ils servirent de chair pour les loups, au même rang que les déchets, les ordures destinées aux eaux des rivières. Comme des animaux, ils étaient livrés à l'œil du public dans des zoos, des expositions ou des foires. Petites ou grandes attractions qui faisait un usage commercial de l'anomalie. C'était là l'exposition de la déformation pour une culture de masse et qui a propagé une véritable norme du corps, renforçant les relations de pouvoir et instituant l'ordre, la discipline, le contrôle.[42]

Depuis lors, différentes représentations de ceux qui ne rentrent pas dans les codes esthétiques ou les normes des dominants ont surgi et demeurent encore, tapis dans le lit de nos projections. «Tolérer», «accepter», «accueillir», «s'imprégner», «composer avec ». Chacun de ces mots ou de ces expressions ouvre différentes possibilités dans la manière de voir l'autre et d'être avec lui dans le monde.

Cette étude aborde la danse comme une forme d'art, sans objectifs thérapeutiques avec des personnes dites autistes. Elle prend sa source dans une certaine façon de penser, de sentir. Elle traverse les champs de l'esthétique, de l'éthique, de la politique.

Dans l'atelier, le *meneur* de l'activité se laisse *mener* par l'autre. Il construit avec le champ des possibles qui lui est offert. De cette manière, ce qui est usuellement considéré comme une limite, un handicap n'est pas ici une frontière infranchissable. C'est bien au contraire une brèche vers une ouverture, un espace inconnu à découvrir, à explorer, à écouter. C'est une terre propice à la création nouvelle.

L'improvisation est au centre de cette démarche. C'est elle qui permet un mouvement vers soi, vers l'autre, vers ces inconnus. L'improvisation nous convoque à accueillir ce qui surgi, à l'insu même du sujet. C'est là que peut émerger une potentielle créativité propre, une invention singulière. L'improvisation bat en brèche les structures hiérarchiques habituelles.

Les enfants et les jeunes dits autistes avec lesquels j'ai travaillé m'ont enseigné d'une manière renouvelée l'espace (individuel, commun, de l'environnement, institutionnel). L'espace est une précieuse clé pour aborder les questions qui se posent à nous dans cette recherche. Tout au long de ces pages, je traiterais de la notion d'espace sous ses différentes formes: individuelle, personnelle en mouvement, imaginaire, relationnelle, sociale, institutionnelle. Nous aborderons cela à la lumière des auteurs tels que Laurence Louppe, Maurice Merleau-Ponty, Fernand Deligny, Félix Guattari et Gilles Deleuze, Edward T.Hall, Michel Foucault, Kimura Bin, Jean Oury, Henri Maldiney, Howard Buten, Lucia Matos et Isabel Marques. Parfois, ces auteurs soutiennent ma pratique. Souvent, ils

[42] Jean-Jacques Courtine, *Histoire du corps, Les mutations du regard: Le XX siècle.* Paris, Édition Seuil, 2006.

l'éclairent d'une lumière neuve et créent ainsi des pans de nouvelles questions. Si la mobilisation de ces corpus théoriques a permis cette recherche, elle a aussi eu un effet fécond dans l'expérience pratique de mon travail.

Mon hypothèse centrale à pour point nodal ce postulat: la personne dite autiste ne fait pas que « réussir à danser ». Elle joue potentiellement, au même titre qu'un autre artiste, un rôle de création et de transformation de la danse. Elle peut en effet bousculer et ouvrir des brèches nouvelles dans les codes esthétiques de l'art chorégraphique et collabore ainsi à son évolution. Cette hypothèse en implique une autre, qui lui est connexe: l'art est d'essence vivant pour et par la pluralité des singularités qui composent la nature humaine

Pour mener cette recherche, il s'est montré nécessaire d'explorer des champs de savoirs constitués divers. Cela lui donne une tonalité hétéroclite, tant elle est nourrie de la sociologie, l'esthétique, la psychanalyse, la philosophie, l'histoire. L'évidente ouverture du fait de ce large spectre comporte un inconvénient : il n'était pas possible ici de forer aussi profond que nous l'aurions souhaité de si vastes disciplines. Nous les avons faites résonner et raisonnées ensemble et c'est là, dans ces ponts disciplinaires que notre pensée a pu se déplier. Bien entendu, nous sollicitons la tolérance du lecteur pour ne pas avoir rendu l'étoffe possible des champs de savoirs mobilisés.

Nous allons convoquer des situations de travail avec lesquelles nous allons aborder la notion d'espace. Mais avant, précisons ici que cette dimension de l'espace entretien un lien éminemment étroit à la danse, à la vie. L'espace, est un élément fondamental de l'altérité et la part essentielle de notre vie. Ce n'est pas seulement le lieu où les choses se situent, c'est le battement même de notre existence. Pour Dewey,

> (...)l'existence se déroule dans un environnement ; pas seulement dans cet environnement mais aussi à cause de lui, par le biais de ses interactions avec lui. Aucune créature ne peut vivre à l'intérieur des limites de son enveloppe cutanée : ses organes sous-cutanés sont des liens avec l'environnement au-delà de son enveloppe corporelle, auquel, afin de vivre, il doit faire face e, s'y adaptant et en se défendant, mais aussi en le conquérant. À chaque instant, l'être vivant est exposé à des dangers provenant de son environnement, et à chaque instant, il doit puiser dans son environnement de quoi satisfaire ses besoins. La vie et le destin d'un être vivant sont liés à ses échanges avec son environnement, des échanges qui ne sont pas externes mais très intimes.[43]

Comme le souligne Louppe, « l'espace n'est jamais donné : nous travaillons avec lui à chaque instant, tout comme il nous travaille. Plus encore d'ailleurs qu'une construction ou une structuration, l'espace est une 'production' de notre conscience. Les qualités de cet espace varient avec chaque personne. »[44]

---

[43] John Dewey, *L'art comme expérience.* Traduction Jean-Pierre Cometti et alii. [S.l]: Éditions Farrago/Université de Pau, 2005 et Gallimard, 2010, p.45, 46.

[44] Laurence Louppe, *op. cit*. p.180.

Michel Foucault disait déjà que nous vivons dans l'époque de l'espace. Selon le philosophe, « nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côte à côte, du dispersé.»[45]

Nous respirons l'espace, nous *sommes* l'espace - notion notamment développée par Merleau-Ponty pour qui « La spatialité du corps est le déploiement de son être de corps, la manière dont il se réalise comme corps. »[46]

Si le corps est l'outil du danseur, et si le danseur *est* son corps, la question de l'espace lui est essentielle. « Le danseur vit de l'espace et de ce que l'espace construit en lui. »[47] La spatialité du corps dansant est faite de sentiers multiples, qui reflètent dans leurs diversités l'étendu infini des possibilités pour l'individu ou pour le groupe *d'être* l'espace.

Comme il est plus haut souligné, certaines formes de danse sont liées à l'émergence d'espaces communs, d'espaces de transformations et facteurs d'interaction entre l'individu et son milieu. D'autres, sont confinées dans des territoires pétrifiés par ses codes normatifs. Comme le relève Pierre Legendre, « (...) pour être transporté d'idéal, pour être conforme et vrai, le corps doit être fabriqué une deuxième fois. Les institutions ont à faire à ce corps second. »[48]

En effet, si un espace peut être sculpté, nous pouvons en dire autant du corps dansant.

En 1934, le sociologue Marcel Mauss a abordé pour la première fois la dialectique entre la technique et le corps, introduisant le terme «techniques du corps». L'étude de Mauss nous montre de nombreux exemples de ce qui semble convenable ou non-convenable dans une société précise : «ces « habitudes » varient non pas simplement avec les individus et leurs imitations, elles varient surtout avec les sociétés, les éducations, les convenances et les modes, les prestiges. »[49]

Ces mœurs communes, comme nous le signale Mauss, sont définies par la classe dominantes. Elles s'imposent du dehors, d'en haut, et restent elles-mêmes en constante évolution. Ainsi, par l'acte de l'imitation, l'individu apprend à exécuter des mouvements dont les plus valorisants sont ceux venant d'une classe prestigieuse, « monté(e)s par et pour l'autorité sociale »[50].

> C'est précisément dans cette notion de prestige de la personne qui fait l'acte ordonné, autorisé, prouvé, par rapport à l'individu imitateur, que se trouve tout l'élément social. Dans l'acte imitateur qui suit se trouvent tout l'élément psychologique et l'élément biologique (...) Dans toute société, tout le monde sait et doit savoir et apprendre ce qu'il

[45] Michel Foucault, *Des espaces autres* (conference donné au "Cercle d'études architecturales", 14 mars 1967). Disponible au : http://1libertaire.free.fr/MFoucault120.html.
[46] Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.* p.174.
[47] Laurence Louppe, *op. cit*. p.178.
[48] Pierre Legendre, *op. cit*. p.93.
[49] Marcel Mauss, *Sociologie et Anthropologie.* Paris: Presses Universitaires de France, 1950, p.369.
[50] *Ibid,* p.384.

> doit dans toutes conditions. Naturellement la vie sociale n'est pas exempte de stupidité et d'anormalités. L'erreur peut être un principe.[51]

En tant que tradition et technique transmise, Mauss nous indique que les notions du corps sont d'une part variables selon les époques, les civilisations, les âges et les sexes, et d'autre part classées en fonction de leur niveau d'efficacité, tel une machine. Mauss nous dit que l'acquisition d'un rendement est en somme le résultat d'un dressage et d'un classement. « Ces techniques sont donc les normes humaines du dressage humain. Ces procédés que nous appliquons aux animaux, les hommes se les sont volontairement appliqués à eux-mêmes et à leurs enfants. »[52]

Comme l'observe Isabel Marques en partant du principe exposé par le sociologue, l'idée d'une danse libre semble impossible puisque les corps « ne peuvent plus être entendues comme des corps neutres, naturels, libres d'influences et des contaminations socio-culturelles: les corps sont nécessairement entrelacés de cultures, ce sont des corps techniques (et dominant de nombreuses techniques) »[53].

La liberté est quelque chose à conquérir et le corps « l'instrument de notre prise sur le monde »[54]. C'est donc dans la façon dont nous faisons interagir notre corps propre à l'autre que réside la possibilité de transformer notre condition de sujet en même temps que le milieu qui nous entoure.

Simone de Beauvoir montre clairement que des individus socialement dominés, subordonnés - dans le cas de son étude, il s'agit des femmes et des personnes âgées - portent dans leur corps des habitudes qui les confinent à cet espace d'infériorité. Et lorsque nous parlons d'habitudes corporelles, nous parlons aussi des habitudes mentales. Comme des cercles concentriques autour d'une pierre jetée dans un lac, les habitudes façonnent progressivement non seulement la vie mentale et morale de l'individu, mais plus largement encore structurent l'ensemble de la société humaine.[55]

C'est parce que « nos corps sont socialement constitués et produits historiquement »[56] qu'il est si précieux de construire des espaces d'émancipation, de transformation, notamment à l'endroit de ceux qui sont socialement discriminés et qui tienne dans leurs corps les marques de cette celle-ci.

---

51 *Ibid,* p.369.
52 *Ibid,* p.374.
53 Isabel A. Marques, *Linguagem da dança*. Digitexto, 2010, p.85.
54 Richard Shusterman, *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*. Traduit de l'anglais (USA) par Nicolas Vieillescazes, Paris- tel Aviv: Editions de l'éclat, collection Tiré à Part, 2007, p.109.
55 Richard Shusterman, *op. cit*. p.189, 190.
56 Isabel A. Marques, *op. cit*. p.86.

Quand la danse ouvre le champ à l'émergence, elle transforme l'espace. Elle le creuse , le dilate, travaille sa texture, sa forme. Elle offre alors des perspectives esthétiques et de pensées nouvelles.

> *L'espace engendre le mouvement*: il prend la parole et le corps écoute. Des entrelacs d'obstacles gèrent et génèrent le mouvement des danseurs. *Le mouvement engendre l'espace*: il prend la parole et l'espace l'écoute. Les danseurs s'expriment et créent par leurs mouvements des espaces virtuels, des espaces de l'instant...[57]

Les qualités de l'espace sont spécifiques d'une personne à l'autre par le rapport que son corps entretient à l'espace. Les manières dont l'homme construit et se reconstruit dans et avec l'espace dépendent ainsi de ses multiples interactions et modalités de relations avec le monde.

De ce fait, existe-t-il des formes spécifiques de production de l'espace par la personne dite autiste ? Y aurait-t-il pour ces sujets un rapport spécifique à la distance avec le corps d'autrui ? Pouvons-nous ici parler de trajectoires de relations différentes? Est-il alors possible de parler d'espace commun avec ces personnes? Et quel serait alors l'enjeu pour des sujets dits normaux et pour des sujets dits autistes de partager des espaces communs? Y aurait-il une qualité d'espace qui permet ou au contraire qui fige le mouvement dansant, la rencontre avec l'autre, l'expérience artistique?

Avant de parler plus spécifiquement des jeunes et des enfants avec qui j'ai travaillé, je propose brièvement quelques informations sur les ateliers que seront mentionné dans cette thèse :

Ils ont été menés dans deux institutions:

1- L'I.M.E. Le Triskell, à Bruz – Institut Médico Éducatif qui accueille notamment des enfants dits autistes ou présentant des troubles envahissants du développement (TED). Je suis intervenue huit ans dans cette institution, jusqu'en Juillet 2014. Les enfants et les jeunes avec qui j'ai travaillé présentaient, selon les mots des professionnels, des difficultés massives dans la relation à l'autre. Une très large majorité n'avait pas l'usage de la parole. La composition des groupes a été décidée par les professionnels de l'établissement en accord avec l'équipe artistique. Des bilans trimestriels nous permettaient de questionner la pertinence de la présence de chacun au sein du groupe et de partager nos sensations et perception de l'atelier.

2- Le CHGR - Centre Hospitalier Guillaume Régnier – qui, au travers de différents secteurs de la région Ile et Vilaine, accueille des enfants, des jeunes et des adultes en situation de troubles psychiques. J'y ai travaillé avec deux groupes de jeunes adultes dits autistes. Puis, je suis intervenue pendant huit ans avec un groupe d'adultes dits psychotiques.

[57] Lucie Marsal, « Dancité, corps et graphie », in *Comme une danse, Les Carnets du Paysage,* Actes Sud et L'École Nationale Supérieure du Paysage, n° 13&14, 2007, p.306.

Les projets artistiques que j'ai conduits au sein du CHGR ont été réalisés avec le soutien de sa commission culturelle. Fondée en 2006, cette commission - composée par des professionnels de la santé, art-thérapeutes et usagers - vise à promouvoir le développement culturel et artistique à destination de son public en créant des « liens privilégiés avec les équipements culturels de la région par le moyen de conventions, de jumelages et d'actions communes afin d'agir sur le long terme. »[58] La commission se réunit mensuellement et est ouverte à tous. Une fois par an, la commission rencontre les responsables régionaux du ministère de la Culture, où elle présente les projets artistiques et culturels de l'année, conçus en collaboration avec d'autres institutions culturelles, des associations et des artistes. Ces projets passent ensuite par la DRAC - Direction Régionale des Affaires culturelles - qui validera ces propositions en fonction de ses critères à l'égard du projet lui-même et de l'artiste responsable de celui-ci. Les projets financés font partie du programme culturel de l'Hôpital.[59]

Il n'y avait pas de règles préétablies quand à la composition des groupes. Il semblait cependant important de les composer selon les spécificités des personnes susceptibles d'y venir. D'une manière générale, plus les participants nécessitent une attention importante, plus le groupe qui leur est proposé est réduit.

Les ateliers d'une heure environ étaient hebdomadaires. Pour les groupes composés par des personnes dites autistes, le nombre habituel était de 5 à 7 participants. Il est arrivé que je propose un temps d'atelier individuel. Nous n'avions alors pas nécessairement comme objectif d'introduire la personne au sein du groupe. Il s'agissait de créer un espace pertinent pour un individu à un moment donné.

Chaque groupe a bénéficié d'un accompagnement de deux professionnels de l'institution et d'un ou deux stagiaires en formation de la Compagnie Dana[60]. L'importance de la présence de ces professionnels est multiple, permettant :

a) un changement profond dans la relation entre les usagers et les professionnels

b) une continuité entre ce qui émerge au sein de l'atelier et le reste du temps dans l'institution. En effet, les changements de rapports entre les personnes infusent durablement dans ces liens et par delà l'activité. Ainsi, si les ateliers eux-mêmes n'ont pas une visée thérapeutique, ce continuum peut parfois revêtir cette fonction.

---

[58] Charte du Développement Culturel du C.H.G.R. Décembre 2005. Document intégral en annexe.

[59] À partir de la convention signée en 1999, entre le Ministère de la culture et le Ministère de la santé, a permis de développer le programme Culture à l'hôpital, qui incite les acteurs culturels et les responsables d'établissements de santé à mener ensemble des actions adaptées.

[60] Compagnie de danse contemporaine, fondée en 2005, par moi-même, située à Rennes.

c) de maintenir une atmosphère calme par un sentiment de sécurité que, souvent, cette présence apporte aux jeunes et aux enfants. Ainsi, les professionnels peuvent intervenir lorsqu'une personne présente des signes de malaise et si nécessaire, de se retirer de l'atelier avec elle.

Le grand nombre d'accompagnateurs dans les ateliers s'explique par la nécessité d'un travail spécifique et singulier pour chaque sujet dit autiste.

Parmi les signes caractéristiques de l'autisme mentionnés classiquement depuis Kanner, c'est le refus de tout contact avec le monde extérieur, comme si la personne vivait dans une sorte de «forteresse vide », qui est sans conteste le plus récurent. Et pourtant, durant toutes ces années d'expérience, parmi les nombreux enfants, jeunes gens avec qui il m'a été offert de travailler, jamais je n'ai eu le sentiment de rencontrer « une forteresse vide ». Cette expression est née sous la plume de Bruno Bettelheim.[61]

Cette image qu'il propose, de « forteresse vide » fait sens probablement pour celui qui regarde *l'autiste* à distance, comme lorsqu'on regarde un monument de pierre sur le sommet d'une colline . C'est une image qui scintille, de loin. Dès lors qu'on se rapproche, il en va tout autrement. Ce corps apparemment homogène, monolithique, posé là, est en fait traversé par des points de tension et d'équilibre, de variations et nous offre un paysage multiple et éminemment singulier d'un sujet à l'autre.

Écoutons Daniel Tammet, personne dite autiste. « (...) il n' était pas du tout étonnant pour moi de ressentir des moments de déconnexion totale, des périodes d'absorption en moi-même - où j'étudiai de près les lignes de mes paumes ou regardais les évolutions de mon ombre (…). »[62]

Une bulle n'est pas une forteresse vide. Et si des bulles existent, chacune d'entre elles a une texture et une couleur différente, une dynamique propre. Plus qu'une *gestalt* fermée, la personne dite autiste vit, comme les « hommes-que-nous-sommes »[63] une constante *gestaltung* [64], un site qui est, selon les mots de Oury « un lieu d'émergence, un lieu du paraître, et c'est à partir de là qu'il va y avoir manifestation. »[65]

Chaque introspection ouvre les portes à différents espaces. L'étude des lignes de la paume

[61] Bruno Bettelheim, *La Forteresse vide,* NRF Gallimard éd., Paris, 1967.

[62] Daniel Tammet, *Je suis né un jour bleu,* Born on a bleu day. Traduit parNils C. Ahl. Inglaterra: Éditions des Arènes, 2007, p.45.

[63] Terme emprunté à Fernand Deligny pour désigner l'homme qui, par sa supposée supériorité, s'extrait de sa « gangue animale », et vit en fonction du projet pensé, il devient son projet pensé, contrairement à la personne dire autiste qui agit à l'infinitif, pour qui le projet-pensé est inexistant.

[64] « Le verbe allemand gestalten signifie « mettre en forme » ou « donner une structure signifiante ». Les substantifs allemands Gestalt et Gestaltung découlent tous deux de ce verbe. Le premier peut se traduire par « forme » ou « figure », le second par « mise en forme » ou « formation de forme(s) ». La Gestaltung de Hans Prinzhorn, par Marianne Kuhni. Source: http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=GEST_039_0156

[65] Jean Oury, *Création et schizophrénie*. Paris: Editions Galilée, 1989, p.20, 21.

d'une main, une chaîne qui tourne, le mouvement d'un lacet, le tournoiement d'un tissu, les yeux tournés vers l'intérieur, un son constant ... chaque petit détail, ces « divins détails »[66] ont représenté dans mon travail un sol, une terre sur laquelle j'ai posé mes pieds nus, tâtonnants.

Dans ce territoire qui s'ouvre à moi, plus que des bulles fermées, j'éprouve un site de possibles, un chemin que se fait en cheminant (Antonio Machado[67]).

Birger Sellin est né en 1973. Il est le premier auteur dit autiste publié en Allemagne[68]. Son histoire est riche d'enseignements. Sans dire un mot, avec des gestes répétitifs d'auto-stimulation et des actes d'auto-mutilation, il présente, depuis sa petite enfance, les caractéristiques comportementales désignant l'« autisme profond ». L'auteur mentionne les situations innombrables où les gens qui le rencontrent considèrent qu'il ne sent rien, qu'il ne ressent rien, qu'il ne comprend rien ; qu'il vit dans une « une forteresse vide ». Le livre est maillé de moments de colère, d'indignation, de revendication, de tristesse. Le livre regorge tout autant de joie, de réalisations, d'inventions, de quêtes, d'espoirs.

> Il est absurde de prétendre que je ne ressens rien ces affirmations incroyablement stupides sont glaciales une sensation chez moi est plus profonde que chez la plupart un prétendu spécialiste devrait savoir ça je veux dire à un spécialiste de cette sorte que nous sommes des êtres humains dotés des mêmes sentiments que les gens normaux je veux aussi que tous les spécialistes le sachent monsieur J.[69] aussi dont birger a lu un livre et je lui écris aussi une lettre tu peux lui envoyer pour essayer d'opposer un contredit à ces affirmations fallacieuses histoire aussi de résister à des livres aussi délétères que le sien j'en suis incroyablement mortifié comme quelqu'un à qui l'on retire tout.[70]

Chaque personne dite autiste que j'ai rencontrée m'a appris à entrevoir ce que mes yeux ne voyaient pas. Elles m'ont montré une beauté nouvelle. Elles m'ont appris à cheminer vers et dans d'autres espaces, à créer d'autres territoires.
C'est ce que je propose maintenant de partager ici.

Dans la mise en place d'un atelier avec des personnes dites autistes, il nous est apparu nécessaire d'accorder une attention accrue à l'espace personnel. C'est ainsi qu'il est possible ensuite d'éprouver les autres modalités de l'espace. Commençons donc par cette première spatialité.
Pour cela, laissons nous être enseigné par trois jeunes dits autistes : Magali, Aïda et Rodrigue. Nous

66 Terme emprunté à Jaques-Alain Miller – titre de son cours fait dans le cadre du Département de psychanalyse de l'Université de Paris VIII en 1989.

67 *Caminante no hay camino*, poème écrit au XIXème siècle.

68 Ses deux œuvres littéraires, désormais traduites en plusieurs langues, ont été écrites par le biais de la «communication facilitée» qui consiste à écrire grâce à l'aide d'une personne «facilitatrice» qui en soutenant la main ou l'avant-bras de la personne, aide celle-ci à accomplir l'acte d'écriture sur le clavier d'ordinateur. Cette méthode, destinée à améliorer les compétences de communication des personnes en situation de handicap du langage verbal, a été conçu dans les années 1980 par Rosemary Crossley, professeur australien. En 1989, Douglas Biklen a popularisé cette méthode aux États-Unis, en particulier dans le contexte de l'autisme.

69 Psychologue de Hambourg qui, dans un livre sur l'autisme, affirme, entre autre, que les enfants autistes éprouvent peu de compassion pour les autres.

70 Birger Sellin, *La solitude du déserteur, un autiste raconte son combat pour rejoindre notre monde* : Verlag Kiepenheur & Witsch, 1995, 1998, p.41.

les suivrons en mobilisant la notion de la kinésphère.

Laban (2003) introduit la kinésphère qui désigne selon lui une sphère imaginaire (surtout utilisée en danse et en théâtre) dont la personne est le centre, formée par tous les points de l'espace que peuvent atteindre les extrémités de son corps, dans toutes les directions. Comme le souligne Ciane Fernandes « (…) nous n'abandonnons jamais notre sphère de mouvement, nous l'amenons avec nous, comme une aura. »[71]

La kinésphère englobe l'espace gestuel de notre être et cet espace constitue selon Louppe le lieu où s' élabore

> l'être du corps. Car le corps n'y est pas une matière centrale ni isolée ; il s'enfante dans le gestuel qui est là pour lui faire trouver sa propre identité. (…) C'est donc à partir de la sphère gestuelle qu'un corps s'inventerait peut-être à nouveau, dans un engendrement perpétuel et sans cesse renouvelé.[72]

Cependant, l'auteur pose cette question : « Le corps et son espace kinésphèrique peuvent-ils se limiter à une sphère mesurable, aux parois de laquelle les tensions viendraient aboutir et mourir ? »[73] À cette question, l'auteur répond que l'espace chorégraphique nous enseigne la dimension illimitée du corps kinésphèrique en son caractère expansif qui peut se dilater comme se rétracter. La kinésphère est à entendre alors comme une forme de « communication poétique d'un état de corps. »[74]

En plus d'être cet espace autour du corps, la kinésphère est constituée par l'ensemble des gestes qui nous relient à notre environnement. Et c'est ce que nous enseigne également la pratique de la danse.

Le concept de kinésphère, comme nous l'explique Ciane Fernandes, « peut être inclut et interagit avec plusieurs subdivisions conceptuels de l'espace faites par Laban, par ses disciples et d'autres chercheurs. »[75]

Parmi ces subdivisions, citons l'espace interne (en rapport au volume du corps), l'espace personnel, l'espace interpersonnel (qui traite des distances et orientations variables entre les personnes), l'espace général (qui définit l'environnement ou le domaine dans lequel l'action se déroule ou est incluse), l'espace d'action (qui est l'endroit précis où l'action se passe) et enfin la kinésphère psychologique.

C'est elle surtout qui va nous servir ici.

---

71 Ciane Fernandes, *O corpo em movimento : o sistema LABAN/BARTENIEFF*, Editora Annablume, 2002, p.165.
72 Laurence Louppe, *op. cit.* p.68.
73 *Ibid.* p.69.
74 *Ibid.* p.69.
75 Ciane Fernandes, *op. cit.* p.165.

Fernandes Viana, Anamaria. Dança e autismo : espaços de encontro - 2015

Dans les pas de Laban, le concept de kinésphère psychologique est proposé par Ed Groff[76] (1989). Il s'agit de la dilatation ou de la contraction de l'espace de kinésphèrique selon l'état émotionnel vécu par un individu. Il explique:

> Le sens de l'espace psychologique pour la personne qui se meut peut augmenter ou rétrécir au-delà des limitations de l'espace accessible. Le phénomène de projection, la conscience de son sens de territoire extensible au-delà de l'espace atteignable, et les questions de « kinésphère divisée » et «kinésphère superposée », tous ces aspects se rapportent à cet attribut (psychologique) de la kinésphère. Le sens de la revendication de l'espace personnel, le sentiment qu'il affecte ou qu'il est affecté par une activité au- delà de l'espace personnel atteignable crée une frontière plus élastique à la définition de kinésphère personnelle. Le fait que nos champs sensoriels se étendent bien au-delà de notre espace atteignable nos rapporte à une relation très dynamique et interactif avec l'espace global et avec toutes les personnes et objets dans notre zone de conscience.[77]

En assumant sa dimension imaginaire et en se connectant au monde subjectif de la personne, la kinésphère peut être entendue comme un espace vital et prend alors des dimensions différentes, en fonction d'éléments d'ordre interne ou externe. Les facteurs responsables de son oscillation sont multiples : culturels, émotionnels, psychologiques, etc. La kinésphère peut être considérée comme une seconde peau qui protège, un espace intime en mouvement qui est forgée dans la relation que l'individu entretient avec le monde, hic et nunc.

Envahir cet espace peut être une agression.

La pratique m'amène à formuler que la personne dite autiste n'est pas insensible à qui l'entoure. Elle est bien au contraire dotée d'une sensibilité extrême à cette circulation dynamique entre soi et le monde.

Le repli dans ce qu'il est convenu bien souvent d'appeler la bulle autistique revêt sans doute une fonction pour le sujet.

Si tel est le cas, s'ouvre alors devant nous une série de questions éthique fondamentales: dans quelle mesure ne devrions-nous pas laisser le sujet dans cette dite bulle? Au nom de quoi devrions-nous intervenir, envahir, pénétrer cet espace personnel ? Et si je le fais, est-ce pour moi ou pour le sujet ? De quelle nature est le désir qui est à l'œuvre d'entrer en relation avec le sujet dit autiste ?

Ces questions ont traversé ma pratique. Elles traversent ici ma recherche.

Sur le fil de ces questions, poursuivons ici avec Fernand Deligny[78]. Il a créé une vie communautaire et autarcique avec d'autres adultes et des enfants dits autistes, ouvrant des

[76] Laban Intensive Certification Program, University of Washington, Seattle, 1989.
[77] Ed Groff, *apud* Ciane Fernandes, *op. cit*., p.165-166.
[78] Fernand, Deligny, *L'Arachnéen*. L'Arachnéen, 2008.

possibilités de communication par le toucher, l'ouïe, l'odorat et/ou des signaux visuels. Il a traité l'autisme sous un aspect poétique et politique. Selon lui, l'existence même d'individus pour qui « Nous » n'existe pas est problématique et indésirable dans la mesure où ce « Nous » est le dénominateur commun à tous les hommes. C'est ce « Nous » qui permet d'être identiques les uns aux autres pour ainsi composer véritablement une identité humaine.

Mais pouvons-nous affirmer avec Deligny que pour le sujet dit autiste, le « Nous » n'existe pas ?

Nous voyons en effet certaines personnes dites autistes dans des situations où elles semblent en apparence coupées du monde. Mais dans quelle mesure cette « coupure » fait rupture avec le « Nous » ? D'autre part, une façon de faire singulière, si différente soit-elle, est-elle le signe de la séparation entre « Ils » et « Nous » ?

Ces oppositions ontologiques étudiées et critiquées nous amènent à repenser nos systèmes de construction d'identités et des valeurs en se dotant de possibilités pour une déconstruction du regard à l'œuvre sur le sujet et sur le monde.

Christine Delphy[79], répond que derrière l' «Autre» existe le « Un », qui parle à « Nous », à la société dominante, à la société « normale », à la société « légitime ». Ce « Un » nous invite à « tolérer » les « Autres», et dans cette perspective, ces « Autres » ne seraient pas, par définition, des personnes ordinaires, simplement parce qu'elles ne seraient pas « Nous ». Selon Delphy, « 'Autres' sont donc ceux qui sont dans la situation d'être définis comme acceptables ou rejetables. »[80]

Mais si cet « Autre [81] » surgit comme « Autre » devant mes yeux, par le pouvoir qu' a l' « Un » de le distinguer comme tel, nous n'avons pas seulement l'option de le cataloguer ainsi, mais la capacité et même la responsabilité de voir en lui une partie de nous-même, de voir en nous-même tous les autres inconnus par nous-même.

Il est évident, au regard de la beauté du travail de Deligny, la nature de son engagement auprès des sujets autistes, qu'il ne considérait pas ces derniers comme des être incapables, inférieurs. Son travail n'était en rien une démarche de tolérance mais de création, de questionnements, un labourage constant de territoires inconnus.

Mais alors quelle serait la nature de ce « Nous » dont nous parle Deligny ?

Au moment où j'écris ces lignes, je ne suis pas en capacité de répondre à cette question. Néanmoins, je peux affirmer ce que ma pratique auprès de ces sujets m'a enseigné. Lorsque nous nous dépouillons des catégories qui séparent les « Uns » des « Autres », lorsque nous nous positionnons dans l'espace du « pré » - de ce qui précède les formes de « cristallisation des

[79] Auteur et chercheuse au CNRS.

[80] Christine Delphy, *Classer, dominer. Qui sont les "autres"?* Paris, La Fabrique Éditions, 2008, p.18, 19.

[81] À la suite de Delphy, l'usage fait ici du mot l'Autre ne fait pas référence au grand Autre tel que formulé par Jacques Lacan.

systèmes représentatifs »[82], nous rendons possible la création d'un espace commun, un espace du « nous » où chaque singularité a sa place, sa légitimité d'existence, son importance vitale.
Nous parlons alors de rencontre.

> Une rencontre est fortuite. On ne peut pas calculer, préparer, organiser quelque chose qui soit vraiment une rencontre. Pas plus qu'on ne peut pas organiser une amitié ou un amour. Le propre de ces existentiaux est qu'ils sont liés à cette paradoxale fidélité d'une existence qui n'est pas encore donnée à elle-même.[83]

Si nous ne pouvons pas préméditer la rencontre, nous pouvons cependant travailler un espace, en prendre soin, pour qu'il soit propice à son avènement. De cet espace, une danse non calculée, non volontaire peut s'instaurer. C'est une danse qui rend possible la rencontre à partir du désir de chacun. Elle se compose de corps qui frôlent l'espace d'un autre, de corps qui se déploient, attendent de se faire inviter ou qui s'invitent pour pouvoir inviter à leurs tours. C'est une danse en forme d'invitations multiples.

Chaque invitation surgit à partir du paysage unique que la personne laisse entrevoir, sentir à notre corps perceptif. Et surtout, c'est une invitation qui convoque au silence.
Lorsque nous taisons en effet notre volonté d'aller quelque part, quand nous nous laissons errer par les chemins inconnus proposés par l'autre, nous observons que chaque kinésphère, chaque « bulle » est non seulement unique, mais aussi poreuse.
Cette qualité d'écoute que permet le silence tient à notre état de disponibilité à ce que Hubert Godard nomme le pré-mouvement :

> Le pré-mouvement agit sur l'organisation gravitaire, c'est-à-dire sur la façon dont le sujet organise sa posture pour se tenir debout et répondre à la loi de la pesanteur dans cette position. Tout un système de muscles dits gravitaires, dont l'action échappe pour une grande part à la conscience vigile et à la volonté, est chargé d'assurer notre posture ; ce sont eux qui maintiennent notre équilibre et qui nous permettent de tenir debout sans avoir à y penser. Il se trouve que ces muscles sont aussi ceux qui enregistrent nos changements d'état affectif et émotionnel . Ainsi, toute modification de notre posture aura une incidence sur notre état émotionnel, et réciproquement tout changement affectif entraînera une modification, même imperceptible, de notre posture.[84]

Du pré-mouvement s'origine le lien que le sujet entretient à l'autre. Les limites existantes entre son corps et celui d'autrui induisent le degré de réceptivité d'une posture envers cet autre. Comme le souligne également Benoît Lesage :

> La limite, qu'il s'agisse d'une membrane cellulaire ou de la peau, ou des frontières d'un groupe, n'est pas un blindage (« blind » : aveugle), elle n'est pas non plus une passoire.

[82] Jean Oury, *Création et schizophrénie*. *op.cit*., p.58.
[83] Chris Younes, *Henri Maldiney. Philosophie, art et existence*, Paris: Les éditions du Cerf. Collection La nuit surveillée. 2007, p.176- 177.
[84] Hubert Godard, « Le geste et sa perception », Postface, in *La Danse au XX ème siècle*, Isabelle Ginot et Michel Marcelle, Larousse, Paris, 2002, p.236.

> Elle est un lieu d'échange et de filtre, qui opère une rétention. Il y a un lien étroit entre limite et tonus. Ce tonus est donc le signe et le moyen d'une construction, d'une conscience d'exister. C'est une fonction, c'est-à-dire un processus qui varie sans cesse et qui supporte une disponibilité. Par mon état tonique, je suis plus ou moins « prêt à », disponible pour recevoir, réagir, agir...[85]

Ainsi, on ne peut pas tricher dans cette rencontre. Au contraire, nous devons chercher une *sincérité* du corps qui implique d'accepter nos limites, nos fragilités, nos vulnérabilités.

Pour Merleau-Ponty, « la spatialité de mon corps est une spatialité de situation. » Dans cette « géographie de relations »[86], facteur essentiel d'altérité[87], ce qui détermine notre mouvement envers une personne est la réaction qu'elle provoque en nous de refus ou d'acceptation, d'inconfort ou de plaisir, avec toutes les micros-nuances que contiennent ces mots. Il ne s'agit bien souvent pas d'une réaction exprimée avec les mots, mais par le tonus du corps, la tension ou la relaxation des muscles, par une façon de poser ou de « fuguer » un regard, par la dilatation ou la rétraction de la kinésphère.

Pour entendre cela, disons-le encore, il faut d'abord faire silence.

Magalie

Aujourd'hui, elle est âgée de 14 ans. J'ai dansé avec elle ces sept dernières années. Magalie ne parle pas. Elle émet des sons quasi-continuellement. Elle accompagne ces sonorités par la fermeture de son oreille droite. Elle nous fait alors penser au musicien qui cherche le ton juste.
C'est *un chant* composé de deux syllabes qui inonde littéralement l'espace.
Magalie tourne autour d'elle, comme si, pour rappeler Temple Grandin[88], elle faisait tourner le ciel et la terre avec elle.

Magalie ne supporte pas les invasions dans son espace intime. Cela se voit à travers le malaise qu'elle manifeste. Même le temps parfois n'est pas suffisant pour qu'elle puisse accepter, accueillir un autre corps dans son espace personnel. C'est alors que nous nous rendons compte de l'intensité de nos attentes, de nos expectatives, de nos projections. Nos désirs sont moteurs de nos actions. Mais nous devons à chaque instant être vigilent à l'égard de nos volontés : celles de bien faire, celles de faire du bien à l'autre, celles de plaire...

Le silence du corps couplé au silence de nos volontés - cette suspension introduite par le son

---

85 Benoît Lessage, *Dialogue corporel et danse-thérapie. Eléments théorico-cliniques*. Université Paris-VI. 2003, 2004. http://www.chups.jussieu.fr/polysPSM/psychomot/danseth/danseth.pdf. Accès : 09 mars 2014, p.09, 10.

86 Maurice Merleau-Ponty, *op.cit*., p.116.

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

88 Temple Grandin. *Ma vie d'autiste*. JACOB, Odile. Labeled Autistic. Paris: Édition Arena Press, 2001, p.45.

du silence[89] - est ce qui nous permet d'agir avec justesse. C'est en effet le point nodal à toute disponibilité possible.

Pour Frédéric Pouillade« (...) c'est en renonçant à tout projet individuel et volontaire, en s'abandonnant à la situation, que l'on devient capable de prendre les bonnes décisions, celles qui répondent effectivement aux nécessités de l'instant, et à rien d'autre. »[90]

Au delà de ce renoncement à nos volontés (je reviendrai sur ce point essentiel plus loin, à propos du travail avec Céline), Magalie nous convoque à travailler notre rapport à l'attente.

Buten nous parle de l'importance de maintenir une « posture physique » passivement ouverte à la personne. Cette posture demande un relâchement musculaire et une position dans l'espace qui donne à l'autre la possibilité du refus ou du contact. Buten propose également un regard neutre, désintéressé, disponible à ce qui se passe, à la personne avec laquelle nous essayons d'établir une relation.[91]

Dans l'immobilité de ses gestes ou dans le silence de son chant, Magalie délimite clairement son espace personnel, sa kinésphère. Parce qu'elle me fait sentir la nécessité d'un temps pour accueillir ma présence, je propose pour commencer de me mettre près d'elle. Je lui soumets cette proximité qui lui est acceptable à ce moment précis. C'est une première approche qui ne touche pas ce que je ressens comme étant les bords de sa kinésphère. Un proche *pas trop proche* en quelque sorte. C'est là ce que Derrida nomme « le tact : toucher sans toucher »[92].

Parfois, je reste immobile, j'attends, j'écoute, le temps nécessaire.

Même en me dépouillant de mes volontés, de mes projections, très souvent dans ces temps d'attentes, une expectative chante au fond de mon corps. Dans ce cas, j'essaie de l'accueillir pour ensuite la laisser partir « dans un nuage » et laisser place au devenir. C'est une sorte d'attention délicate, fine, dans laquelle l'écoute de l'autre s'imbrique, fait corps avec l'écoute de soi. C'est une attention à ce qui se vit, à chaque instant. De cet espace émerge ce *care,* travail inestimable selon Pascale Molinier, « qui échappe à la valeur marchande, dans la mesure où sa valeur se confond avec celle de la vie. Il remet en question la segmentation entre les professions, la hiérarchie des compétences, ou encore la spécialisation comme forme de valeur et de reconnaissance. »[93]

Cet espace d'attente, ce temps du *vide* ne nous est pas à tous familier. Il n'y est pas difficile

[89] Raquel Valente Gouvêa, Thèse de doctorat, *A improvisão de dança na (trans) formação do artista-aprendiz: uma reflexão nos entrelugares das Artes Cênicas, Filosofia e Educação,* UNICAMP, 2012, p.23.

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

[91] Howard Buten, *Il y a quelqu'un là-dedans.* Paris: Éditions Odile Jacob, 2003, p.185.

[92] Jacques Derrida, *Penser à ne pas voir, op.cit.,* p.75.

[93] Pascale Molinier, *op.cit.,* p.11.

de constater combien ce rien frôle l'insupportable, amenant parfois de nouveaux stagiaires ou professionnels à manipuler le bras d'un sujet afin d'établir un ersatz de relation. Le sujet disparaît aussitôt lorsqu'il devient un objet à manipuler, un morceau de quelque chose.

Dès qu'il nous est possible d'accueillir cette attente silencieuse, il se produit un territoire d'imprévisible. Pour Oury, pour qu'il puisse avoir « création d'un espace », pas « un espace déjà là » il faut du vide, un vide que les taoïstes nomment de médian et qui est un « lieu d'émergence de la création », une « manifestation de l'apparaître.»[94]

Selon Pierre Haour[95], le vide dans le Taoïsme se manifeste sous deux aspects différents. Tout d'abord, celui désignant l'état originel, associé également à la notion du rien. C'est un vide vers lequel doit se diriger tout être.

Puis il y a le vide composé par une tension qui l'anime. Pour que cette tension puisse être

> « vécue profondément et créativement » il faut que l'on « demeure dans l'ouvert » et « demeurer dans l'ouvert exige un état de disponibilité ainsi que le ″sentir″. Et Maldiney de poursuivre: "le sentir humain est simultanément ouverture et recueil. L'ouverture et le recueil sont les moments conjugués de notre être au monde. » Les chinois parlent du ″non-agir″ (wou wei).″[96]

Se référant à la personne schizophrène, Jean Oury écrit qu'elle

> (…) ne peut pas franchir le seuil de l' « ici ». Il n'a pas donc le « là ». (...) Pouvoir être le « là » symboliquement par exemple, ça veut dire pouvoir assumer l'ouvert. Autrement dit, le « ici » serait le fermé, et le « là » serait la preuve qu'il y a de l'ouvert. Dans l'existence schizophrénique, il y a une difficulté de l'ouvert. Pourquoi ? Parce qu'il y a une fuite du vide. Autrement dit, le moyeu ne fonctionne pas bien. Et pour pouvoir être dans l'ouvert, il faut qu'il y ait une sorte de « vide médian », comme disaient les taoïstes. Or, si ce vide médian ne fonctionne pas, il n'y a pas d'ouvert. [97]

Pour certains, l'autisme est une déclinaison de la structure schizophrénique. Je n'ouvrirais pas ici cette question. Ce que peux avancer, c'est notre pratique. Elle m'a enseignée que pour une personne dite autiste, ces moments d'ouverture existent. Et nous y assistons (parfois le temps d'une seconde) dès lors que l'on partage le paysage de la personne, après parfois de longs moments de suspension – des apnées de l' agir.

Ainsi, le silence que recèle mon propre corps me permet d'entendre un univers qui se déplace et agit en moi. Il me donne ensuite la possibilité d'observer le paysage de l'autre et de créer

---

94 Jean Oury, *Création et schizophrénie.op.cit.*, p.112.

95 Dans son étude sur la conception du vide de Henri Maldiney et de la pensée taoïste : Le concept de vide d'après Henri Maldiney et la pensée taoïste http://www.henri-maldiney.org

96 Pierre Haour, Le concept de vide d'après Henri Maldiney et la pensée taoïste http://www.henri-maldiney.org

97 Jean Oury, *Création et schizophrénie.op.cit.*, p.112, 113.

ainsi un monde poétique à partir de ce territoire. C'est ici la poétique d'un corps qui s'ouvre à l'autre, qui fait de la rencontre une œuvre en construction.

Avec Peter Brook, précisons qu'il n'y a pas un silence, mais une série de silences.

> (…) cela commence toujours comme ça : avec un silence. Mais il y a deux silences, peut-être y en a-t-il beaucoup plus, mais fondamentalement il n'y a que deux. Le silence de plomb, ce silence sans vie, qui ne nous aide pas, et l'autre, le vrai silence, celui qui réunit mystérieusement et indéniablement des personnes ordinairement divisée. C'est un vrai moment de partage.[98]

Se précipiter à investir l'espace vide, c'est fermer toute possibilité de changer la texture de l'air. Nous faisons alors pour faire et, plutôt que de remplir un espace, nous le vidons. Si nous abandonnons notre volonté de faire, si nous accueillons le vide comme possibilité d'émergence, d'ouverture, alors peut apparaît un espace, vecteur de transformation et de production de champs relationnels.

Dans le travail avec Magalie, quand elle accepte mon invitation ou qu'elle m'invite dans son espace, nous créons un nouveau territoire poétique et éphémère.

Généralement, elle commence par m'offrir un pied puis un autre. Elle retire ses chaussettes et s'assoit ou s'allonge. Ensuite nous continuons fréquemment avec un massage des pieds; puis la manipulation des articulations de son corps. Il lui est difficile spontanément d'abandonner complètement le poids de son corps et de se laisser guider par cette manipulation. Magalie gesticule souvent ses jambes, ce qui, *a priori*, fait entrave au travail de manipulation.

Dans ce cas, au lieu d'essayer de *taire* son mouvement, je pose mes mains sous ses jambes et je me laisse guider par son mouvement. Peu a peu, elle me donne le poids de ses jambes et nous alternons les moments où elle me guide, où je la guide. Nous commençons notre danse à partir de cette nouvelle spatialité qui se fait à deux, à tâtons.

Pour que cela opère, Magalie mobilise bien souvent une attention individuelle. Si je guide le groupe en même temps que je danse avec elle, elle s'éclipse, la plupart du temps.

Ainsi, avant de danser avec elle, j'avertis le groupe, pour que les autres puissent être autonomes durant un certain temps. Cela est possible quand les accompagnateurs, avec le temps de pratique, développent leur liberté, leur qualité d'écoute et de disponibilité.

Nous continuons notre danse, son corps sur mon corps, nous nous déplaçons, nous faisons un petit voyage jusqu'au moment où elle en a assez. Alors Magalie part et je la regarde partir.

[98] Peter Brook, *Entre deux silences.* Traduction de Marie-Helène Estienne. Actes Sud-Papiers, 1999, p.5.

Rodrigue

Rodrigue est un jeune homme dit autiste aujourd'hui âgé de 23 ans. Nous avons dansé ensemble pendant deux ans au Centre Hospitalier Guillaume Régnier[99] .

Lorsque j'ai rencontré Rodrigue, son regard semblait percer l'espace. A sa première venue à l'atelier, il se plaçait dans un coin de la pièce. Il secouait vigoureusement son corps d'avant vers l'arrière. Il pouvait alors faire cela pendant des heures, des jours. Ce mouvement s'arrêtait brusquement lorsqu'il percevait un mouvement d'approche vers lui.

Ce que nous enseigne Rodrigue, c'est la notion du toucher au travers du simple regard.

Comme le souligne Araujo[100], l'individu ne choisit pas de regarder, il regarde. Le choix vient ensuite, par les relations établies qui suivent ce regard. « D'abord, je regarde, pour après décider si je ferme les yeux ou si je les ouvre davantage, si je vais à la rencontre, ou si je reste un peu par là, un peu par ici. »

Si Rodrigue n'a pas choisi mon premier regard, il fait ensuite le choix très clair de le fuir, et cela durant plusieurs ateliers, plusieurs mois.

Si je me mets alors dans une position de *faire*, sans prêter attention à l'espace sensible que ce jeune homme construit, sans sentir dans mon corps la pulsation de son corps qui désigne un territoire, sa kinésphère n'a aucune résonance en moi. Cela ne signifie pas que sa kinésphère n'est plus; elle est tout simplement imperceptible aux pores de ma peau qui deviennent sourds à la sonorité spatial de ce corps.

Les bords de la kinésphère de Rodrigue semblent comme des éponges fines et perforées. J'ai l'impression d'envahir son espace lorsque je le regarde dans les yeux.

Edward T. Hall, anthropologue américain, révèle[101] qu'une même expérience peut être vécue de différentes manières en fonction de la culture de l'individu. Et nous pouvons penser ici à des expériences sensorielles spécifiques qui, par la façon dont elles sont vécues par le sujet, lui donne une perception singulière de l'espace. En fait, le rapport au regard de la personne dite autiste semble souvent comporter des caractéristiques particulières. Écoutons trois auteurs dits autistes évoquer leurs expériences relatives au regard:

> Il m'a fallu attendre vingt-cinq ans pour réussir à serrer la main et à regarder quelqu'un en face. Puisqu'il n'existait aucune machine susceptible de me procurer un bien-être par magie, enfant, je m'enveloppais dans une couverture ou je m'écrasais sous les coussins du canapé

[99] Secteur Myositis au Placis Vert à Thorigné Fouillard.

[100] Anna Rita Ferreira Araujo. *Sobre o Olhar – A percepção fenomenológica em Merleau-Ponty*. http://www.eca.usp.br/nucleos/filocom/ensaio4.html,

[101] Dans son étude qu'il nomme de « préxemie ». Edward Hall, *La Dimension cachée*. Paris, Seuil, 1984.

> pour satisfaire mon désir de stimulation tactile. [102]
>
> L'une des choses les plus difficiles pour les personnes avec autisme c'est sans doute les jeux de regards. (…) Les personnes avec autisme ont souvent beaucoup du mal à regarder les autres personnes dans les yeux, et donc le regard peut être posé sur des endroits inhabituels.[103]
>
> Quand je maîtrisais une nouvelle compétence, comme regarder l'autre dans les yeux, je me sentais très optimiste parce que j'avais dû travailler dur et que le sentiment d'accomplissement personnel était incroyablement bouleversant. [104]

Nous ne pouvons pas savoir avec certitude ce qui se passe dans le creux de l'être d'un individu. Il s'agit néanmoins d'ouvrir et d'aiguiser notre perception, non pas pour essayer de *comprendre*, mais pour sentir ces tessitures existentielles invisibles. Cela est possible en mettant nos corps en situation de réceptivité, d'écoute délicate et silencieuse. Pour Merleau-Ponty (1964, p.13), «le visible est ce qu'on saisit *avec* les yeux, le sensible est ce que qu'on saisit *par* les sens. »

Sans chercher à interpréter le sujet, j'essaie de trouver des voies qui conduisent à des rencontres possibles. Ce sont des explorations qui me conduisent à la croisée des chemins. Devant moi s'ouvrent différentes options et les choix dépendront de ce que j'entends du corps de l'autre *par* mon corps. Je dois là me délester de toute intention, de toute volonté. Cela, nous l'avons dit, n'évince pas le désir. Le désir est là, présent et à l'œuvre. Mais ce désir de partager l'imprévisible se distingue de vouloir amener la personne dans une direction précise et par moi choisie. Il est impossible de se débarrasser une bonne fois pour toute de ces volontés qui surgissent. Il est cependant indispensable d'y être attentif, vigilent. C'est là un des principaux piliers de mon travail. Deligny, à propos de son travail, disait qu'il était nécessaire d'aborder

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

Avec Rodrigue, j'avais la nette impression que lorsque je le regardait, il se sentait non seulement regardé, mais touché: mes yeux semblaient traverser son corps. Il pouvait percevoir mon regard vers lui, même si ses yeux ne regardaient pas les miens.

Comme nous l'explique Derrida (2013, p.61), «la vue est également appréhension. Je ne dis pas que la vue, c'est seulement cela. Mais la vue, les yeux voyants et non pas les yeux pleurants, sont là pour prévenir, par anticipation, par pré-conceptualisation, par perception : pour voir venir ce

[102] Temple Grandin, *op.cit.*, p.56.
[103] Josef Schovanec, *Je suis à l'Est*. Paris, Édition Plon, 2012, p.104, 105.
[104] Daniel Tammet, *op.cit.*, p.103, 104.

qui vient».

Hall (1984), s'interrogeant sur la façon dont l'homme utilise l'espace entre soi et les autres, propose une distinction entre les distances qui reflètent différents types d'espaces: intime, personnel, social et publique.

Aussi, selon Hall, les oiseaux et les mammifères ont des territoires qu'ils occupent et défendent. De surcroît, ils définissent autour d'eux des distances qui sont constantes dans chaque espèce. Et il en va de même pour l'homme: « Les études comparatives entreprises sur l'animal permettent de montrer comment les besoins de l'homme en espace varient en fonction de son environnement. »[105]

Le biologiste suisse Hediger[106] (1965/1969) propose le classement de différentes distances. Parmi elles, la distance de fugue est représentée par l'espacement automatique entre espèces. Un animal sauvage n'accepte l'approche d'un individu d'une espèce ennemie que si celui-ci respecte un certain espace entre eux. Si cette distance est dépassée, l'animal s'échappe. Selon des études réalisées par Hediger, la distance de fugue est proportionnelle à la taille de l'animal: plus il est grand, plus est importante la distance qui doit être maintenue avec l'ennemi et vice versa. La distance de fugue permet la protection du territoire, l'espace nécessaire pour sa sécurité lors de situations menaçantes. Quant à l'homme, Hall (1966, 1971) souligne que cette forme de distance est quasi inexistante pour le plus grand nombre. Mais selon lui, certaines personnes schizophrènes semblent avoir des réactions très similaires à des réactions de fugue des animaux sauvages :

> Quand on approche trop près d'eux, ils sont pris de panique comme les animaux enfermés depuis peu dans un zoo. Et ils décrivent tous ce qui advient à l'intérieur des limites de leur « distance de fuite » comme ayant lieu littéralement à l'intérieur d'*eux -mêmes*. Pour eux, les frontières du Moi s'étendent au-delà du corps.[107]

Rodrigue bien sûr m'évoquait cette distance de fugue. Pour créer des espaces possibles d'invitation, vérité je cherchais à ne pas le regarder et à maintenir une distance importante, tout en étant *branchée à lui* : je dansais, je me déplaçais en fonction de son corps, de son énergie mouvante. Il m'apparaissait évident que sans me regarder, il sentait ma présence. Comme nous le dit Merleau-Ponty,

> le bord du champ visuel n'est pas une ligne réelle. Notre champ visuel n'est pas découpé dans notre monde objectif, il n'en est pas un fragment à bords francs comme le paysage qui. s'encadre dans la fenêtre. Nous y voyons aussi loin que s'étend la prise de notre regard sur les choses, - bien au delà de la zone de vision claire et même derrière nous.[108]

[105] Edward Hall, *op. cit.*, p.21.
[106] Heine Hediger a réalisé deux études utilisés dans cette recherche : Studies of the psychology and behaviour of captive animals in zoos and circuses (1955), et Man and Animal in the Zoo (1969).
[107] Edward Hall, *op. cit.*, p.26.
[108] Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p.361.

Le volume de sa kinésphère semblait se rétrécir, comme si ma présence et celle de Sarah[109]lui était moins étrangère. Je m'autorisais ainsi à m'approcher progressivement de son corps sans pour autant regarder directement ses yeux.

Le regard est venu après, à travers des propositions ludiques. Ces jeux ont été en même temps le début d'une relation de danse.

A propos de son expérience du regard, Buten témoigne :

> J'ai été étonné d'apprendre un jour qu'il existe des professionnels de l'autisme qui ne regardent jamais les autistes dans les yeux. C'est pourtant la chose la plus indispensable! Il faut les regarder non seulement droit dans les yeux, mais avec un regard si accueillant, si ouvert, sans contenu ni jugement, qu'ils ne pourront pas nous résister. Il faut faire de son regard une maison, conçue exprès pour eux, la porte grande ouverte, peinte à leurs couleurs, meublée à leur goût. Il faudrait passer des heures, des années à travailler ce regard, à pouvoir le retrouver chaque fois avec chacun d'entre eux, à pouvoir le reconstruire. Parce que nous ne pouvons savoir quand la maison sera finie. Il n'y a qu'eux qui peuvent nous le dire, à travers leur regard à eux, droit dans nos yeux.[110]

Je ne peux pas souscrire aux propos de Buten dans leur ensemble. Il ne me semble pas en effet toujours pertinent de regarder le sujet dit autiste dans les yeux. C'est au cas par cas que cela se passe. Je suis néanmoins sensible à son invitation à travailler le regard. Le regard ne se travaille pas comme nous le faisons avec notre biceps. Et cela ne relève pas d'une technique. Ce regard tient d'un mode d'être à l'autre.

Il existe différentes qualités de regards : ceux qui désirent, qui rejettent, qui ont peur, qu'ignorent, qui cherchent, qui s'ouvrent, qui pensent tout savoir. Cela n'est pas le fait de nos rétines, mais tient d'une position subjective. Comment l'expose Merleau-Ponty, « ce n'est pas seulement le geste qui est subordonnée à une organisation de corps, c'est la façon d'accepter la situation et vivre. »[111].

Eu égard l'enseignement de Rodrigue et de bien d'autres sujets, il est sans conteste erroné de supposer à la personne dite autiste une incapacité à percevoir les qualités de regards qui l'entourent. « Le regard d'autrui me confère la spatialité. Se saisir comme regardé, c'est se saisir comme spatialisant-spatialisé »[112]. Et cette spatialisation peut-être un champ ouvert ou une cage. Si je vois l'autre derrière les barreaux, comme un animal sauvage, il est probable qu'il se voit également ainsi : «j'avais l'impression - et ce ne était pas la première fois - d'être un extraterrestre» raconte Barron[113].

---

109 Sarah Desaire, danseuse de la Cie Dana, était mon assistante à l'époque.
110 Howard Buten, *op. cit.,* p.45, 46.
111 Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p.255.
112 Jean-Paul Sartre, *Être et Néant*. Paris, Éditions Gallimard, 1943, p.325.
113 Sean Barron. *Moi, l'enfant autiste, de l'isolement à l'épanouissement*. Traduction de Martine Leroy Batistelli. New York: Simon and Schuster, 1993, p.242.

Aïda

Elle a 19 ans. Je l'ai rencontré à l'IME Le Triskell. Nous avons ensemble dansé 7 années. Aïda est au sol. C'est souvent là qu'Aïda s'allonge, se colle, comme s'il n'y avait pas d'espace *entre* elle et par-terre. Elle offre son dos au regard. Et c'est là qu'elle accepte aisément le contact physique. Nous pouvons lui proposer différentes qualités de touché dans cette position: elle semble apprécier. Il n'est cependant pas possible de savoir avec certitude ce qui se passe à l'intérieur de son être, ni dans quelle mesure elle interagit avec notre présence ou avec ce que nous proposons.

Michael Klonowski nous dit que « l'apprentissage élémentaire de l'environnement par l'exploration et le jeu est rendu presque impossible à un enfant autiste ; il découvre son environnement avec une lenteur excessive et à l'intérieur d'un périmètre rigoureusement délimité. »[114]

En effet, l'espace de relation proposé par Aïda semblait être extrêmement étroit. Ainsi, la plupart du temps, je rentrais dans son espace personnel, sans lui demander dans un premier temps sa permission. C'est ce que j'ai trouvé pour lui permettre un choix : accepter ou refuser mon invitation. Alors, comme un serpent, je glissais mon corps entre son corps et le sol, créant ainsi un espace *entre*, sans invitation, m'invitant. Je devenais l'*entre*, l'espace intermédiaire que n'existe pas, puisque plancher et corps semblaient alors un seul corps.

Il m'a fallu beaucoup de temps pour m'autoriser à faire cette proposition à Aïda. J'ai continué à la pratiquer pendant des années. Dans ces moments, quand ma présence été acceptée par Aïda, c'était comme si l'on avait traversé ensemble une porte – une porte qui amenait ailleurs. « C'est très ordinaire une porte, mais ce qu'il y a derrière peut se révéler tout à fait extraordinaire »[115]

Alors, nous nous mettions la plupart du temps face à face, assises, et je lui proposais des battements des mains. C'est un geste qui vient de son propre répertoire et qu'elle semblait reconnaître avec plaisir. Je lui offrais mon corps, qui se transformait en objet ou en sol. D'autres fois, j'amenais son dos sur mon corps, la face du sien vers l'extérieur, ouvert au monde. Nous jouons alors avec nos mains et nos pieds. J'introduisais progressivement quelques déplacements, toujours avec son corps sur le mien.

Je m'appliquais, comme avec tous, à ne jamais tenir une partie de son corps qui l'empêcherait de partir.

Sans pouvoir ni vouloir affirmer que mon action *serpent* était la bonne chose à faire, il me

[114] Michael Klonovsky, Avant-propos, « Un autiste raconte son combat pour rejoindre notre monde », in *Birger Sellin. La solitude du déserteur, un autiste raconte son combat pour rejoindre notre monde.* Verlag Kiepenheur & Witsch, 1995, p.26.

[115] Sarah Waters, à propos de son sixième roman Derrière La Porte, dans une interview accordée à Thomas Stélandre, Libération du 8 Avril, 2015.

paraît important de questionner le pourquoi de cette action, ce qu'elle permet et à qui.

Fernand Deligny (2008) parle de la distance entre la *vérité* dite, exprimée et entendue par d'autres et la *vérité* qui réside en nous, comme un noyaux dur, dense, silencieux.

Quelle serait la vérité qui me fait agir ?

Suis-je à la recherche d'une relation? Pour qui? Pour elle, pour moi?

Aïda me guide. Elle me donne, me semble-t-il, des signes. Elle balise mon chemin. Mais ces signes que je perçois *par* et *dans* mon corps me légitiment-t-ils à agir ainsi ? Pourquoi ne pas la laisser seule, *en paix* ?

De mon point de vue, l'enjeu ici est de lui permettre d'user de sa liberté de dire avec son corps «oui» ou «non». Toute sa concentration semble être situé dans ce territoire: sol, salive, langue. L'invitation que je propose n'a pas pour objet de la sortir de sa solitude, mais de la laisser choisir entre celle-ci et un autre champ possible.

> ma solitude est comme une pierre
> comme un roc géant quand il se déploie
> comme l 'eau cherche un asile sûr d'après de si autres lois[116]

Dans les moments où elle semblait choisir le sol, elle se tournait vers lui. Je pouvais devenir alors *serpent,* elle continuait à faire corps avec le sol. Aïda semblait savoir ce qu'elle voulait. Elle sait dire non.

« Nous n'échappons à la seule forme de liberté que nous donnons à nous mêmes ».[117]

Selon Cécile Barbedette[118], nous construisons au sein de ces ateliers (2012) « un espace libre pour tous, mais surtout libre pour chaque individu, où chaque individualité est une force que l'on accueille et que l'on soutient. »[119]

À mes yeux, la liberté du sujet à entrer ou non dans une proposition est essentielle. C'est cette liberté exercée qui limite l'existence d'un pouvoir abusif possible de la part du professionnel. C'est par là aussi que peut naître des formes esthétiques inédites.

Véronique Ballu (2015), éducatrice spécialisée à l'I.M.E. le Triskell, souligne que cette danse a permis à certains d'aiguiser leur capacités à manifester leur désirs : « Ces expériences ont apporté un engagement ou refus du jeune au niveau de son corps pour répondre ou pas à ce qui est

---

116 Birger Sellin, *op.cit.*, p. 29

117 Jeanne Benameur. *Laver les ombres.* Paris, Actes Sud, 2008, p.24.

118 Cécile est danseuse de la Cie et Association Dana et elle m'a accompagné durant plusieurs années aux ateliers proposés au sein des diverses Institutions. Actuellement, elle a la charge de ces ateliers notamment du projet « Corps accords » financé par la Fondation de France.

119 Bilan d'accompagnement fait en 2012. Version intégrale en annexe.

proposé, donc un positionnement de sa part. »[120]

Dans les moments où Aïda semblait accepter ce que je proposais, nos corps étaient alors en harmonie. Nous nous imprégnons, nous nous affectons l'une de l'autre pour qu'une danse puisse surgir. Et surtout, nous partageons le plaisir immanent de cette danse. C'est un plaisir qui non seulement nous gagne, mais qui imprègne l'espace commun.

Shusterman le souligne,

> (...) le plaisir suscite un afflux d'émotions positives qui nous ouvre à de nouvelles expériences et à autrui.
> C'est en partie pour cette raison qu'il ne faut pas condamner les plaisirs somatiques comme impliquant nécessairement un repli dans une intimité égoïste. Se sentir bien dans sa peau permet de se sentir plus à l'aise et plus ouvert avec les autres ; et la dimension représentationnelle de la soma-esthétique s'occupe essentiellement de rendre le corps attirant pour autrui. (…) Nous devons aussi rejeter le dogme selon lequel le corps est irrémédiablement trop privé, subjectif et individualiste dans ses plaisirs pour pouvoir former la substance de l'éthique et de la politique. Nous partageons nos corps et nos plaisirs somatiques autant que nous partageons nos esprits, et ils apparaissent non moins publiquement que nos pensées. On se trompe en voulant faire du plaisir un objet intrinsèquement privé, et ce malentendu repose sur une assimilation erronée du plaisir à une sensation corporelle interne à laquelle seul l'individu aurait accès. [121]

Magalie, Rodrigue, Aïda nous donnent à voir diverses modalités d'être au monde. Chaque espace singulier est un paysage sensible, poétique inédit. Ce que ces rencontres ont de commun, c'est qu'elles sont uniques. Il n'y a donc ici aucune formule, aucune recette. Il y a fort à parier qu'un autre sujet qui se collera à terre comme Aïda ne recevra pas ma proposition de *serpent* de la même manière. Il faudra inventer autre chose.

Aussi, l'observation respectueuse est dans ce travail nécessaire. Elle n'est envisageable que si un espace-temps est partagé. S'il nous est là possible d'être suffisamment disponible à l'inattendu, alors, il peut y avoir invention. Lorsque cela advient, nous pouvons parler de poétique de la rencontre, d'une poétique en mouvement associée à l'expansion de l'être.

Comme Aida, Magalie et Rodrigue, chaque personne m'a fait le cadeau de vivre une expérience unique. Je propose maintenant que l'on rencontre deux autres personnes, Lucile et Florian, qui, par leurs manières d'investir l'espace avec leur corps m'ont amenée à parcourir des lisières inconnues, à labourer d'autres champs de rencontre. Pour mettre en lumière ce que peuvent nous enseigner Lucile et Florian, nous mobiliserons ici la notion de *lignes d'erres* proposée par Fernand Deligny, ainsi celles de *déterritorialisation* et *reterritorialisation,* de Félix Guattari et Gilles Deleuze.

Deligny voit, lit, sent une poétique dans l'univers de l'autisme. Pour la restituer, il produit lui-même un espace poétique.

En plus de sa production écrite, Deligny propose un travail plastique qu'il appelle les cartes.

[120] En réponse à un questionnaire que je lui ai envoyé en 2015. Version intégrale en annexe

[121] Richard Shusterman, *op.cit.*, p.63.

Ces cartes sont nées d'une discussion entre Deligny et Jacques Lin, dans laquelle Lin lui fait part de ses préoccupations en voyant des enfants qui se mordaient ou qui se frappaient la tête contre les pierres. Deligny propose à Jacques Lin de retranscrire par le dessin l'espace et ensuite de mettre la trajectoire des enfants dans celui-ci.

Les cartes transcrivent sur papier certains espaces physiques de la vie quotidienne et les déplacements des enfants et des adultes dans celui-ci. Elles sont la marque « d'un espace commun primordial en dehors du langage », ou encore «un journal de bord, une forme d' histoire non-verbale »[122].

Selon Sandra Alvarez de Toledo (2013, p.4), de ces cartes émerge une force de vie, une sensation de l'espace-temps, une traversée d'émotions singulières, animée par des adultes en attente d'un «agir» qui sort l'enfant d'un balancement mortifère. Elles « montrent un terrain d'échange (et de jeu) par-delà des règles sociales et des catégories du normal et du pathologique (et de la vie et de la mort) ».

Les cartes sont composées de plusieurs couches. Tout d'abord, un plan de fond, celui qui permet de *planter le décor*, de mettre sur papier les choses visibles, les choses que nous connaissons: les constructions, les paniers, les pierres ... Puis, des couches de papier calque sont placées sur le dessus de ce fond de carte, sur lesquelles seront tracées les trajectoires et les mouvements des uns et des autres, au crayon graphite ou au crayon gris pour les trajectoires des adultes et en encre de chine pour figurer les trajectoires des enfants. Ces trajectoires, Deligny va les nommer les *lignes d'erre*. Il souligne que ces cartes ont une dimension subjective, car elles sont faites à la main, avec toute la charge du sentiment, de la perception et la distance temporelle entre le moment des faits et le moment où elles conçues. Les lignes d'erre ne font pas partie, selon Deligny, d'un projet pensé. [123]

Pour Deligny, il y a d'un côté l'élite pensante, « l'homme-que-nous-sommes»[124] qui a à faire au projet. Il y a d'un autre côté des individus indemnes de tout projet. Ils se livrent au mouvement innée qui les anime, comme un besoin animal, viscéral, bestial. Pour lui, les enfants dits autistes font partie de cette catégorie, tels que « l'aragne et le castor (qui) sont délivrés de par le fait qu'ils sont entièrement livrés à l'inné qui les anime, d'où la toile, chef-d'œuvre d'architecture et la hutte et la digue, autres chefs-d'œuvre d'ingéniosité et de précision.»[125] Et encore : « Ces *agir*, nous les voyons effleurer, chaque jour, de quoi rester pantois, sans sujet ni projet, et sans objet. L'eau, pour le caneton, n'est pas un objet : c'est quelque chose de *réel* indispensable pour que ce nager soit possible. »[126]

122 Fernand Deligny, *Oeuvres*. Édition établie par Sandra Alvarez de Toledo. Paris, L'Arachnéen, 2007, p.694.
123 *Ibid.* p. 933.
124 Fernand Deligny, *L'Arachnéen*, *op.cit.*, p.25.
125 Fernand Deligny, *Œuvres*, *op.cit.*, p.24.
126 *Ibid.* p.143.

Les cartes prennent naissance dans les creux des montagnes des Cévennes, où plusieurs enfants et jeunes dits autistes ont vécu plusieurs années, accompagnés par Deligny et quelques bénévoles. À part Deligny lui-même, il n'y avait aucun éducateur professionnel. Tous étaient, comme il le dit, des «présences proches», des «vagabonds efficaces »[127]. Deligny se refusait de « gagner sur le dos des enfants. » Le groupe vivait des dons ou de ses publications, couvrant les besoins premiers de la vie quotidienne de cette petite troupe.

Dans ce lieu, un réseau se crée, tissé par des fils de soie, fragile, avec pour terreau la tentative. Selon Deligny, une tentative est une façon de travailler, d'agir. C'est une forme de présence active dans le silence. Et c'est un acte politique, une façon de prendre position. La tentative fait place à l'imprévu, au bricolage, à l'équilibre éphémère. Elle est essentiellement provisoire. Elle vaut dans certaines circonstances, avant de la remplacer par une autre qui nous paraîtra plus juste, à un autre moment. Dans ce décor, fait par l'humain et la nature, des enfants posaient des pierres. Ces pierres pour Deligny étaient comme des «dérives»; elles ne délimitaient pas les espaces, mais signalaient la présence des enfants, montrant une différence dans la façon d'être des adultes et la leur.

Grâce à l'invention de cartes, de leur utilisation, leur observation, les adultes qui accompagnaient ces enfants ont pu mieux percevoir ces différences et être attentifs aux intentions projetées sur eux:

> Une tentative n'est pas une institution en ce sens que la tentative est un petit ensemble, un petit réseau très souple qui se trame dans la réalité comme elle est, dans les circonstances comme elles sont, allant même à la rencontre d'événements assez rares qui ne peuvent pas être créés arbitrairement. […] Car s'il est quelque chose auquel les enfants psychotiques sont allergiques, c'est au fait exprès : ils nous voient venir de loin.[128]

Leur nom l'indique : les lignes d'erre sont de la nature de l'errance. Elles sont dépourvues de but, de visée. Elles se construisent au fil des pas, comme une danse. Dans l'improvisation, pour Dominique Dupuy, le danseur « (…) ne chemine ni ne voyage en suivant une carte qui répéterait un espace déjà exploré ; il a choisi d'errer. »[129] Raymond Depardon, quant à lui, définit l'errance comme « une espèce de quête du lieu acceptable. »[130]

Sans utiliser les cartes de Deligny, sans même les connaître à l'époque, les traces dans l'espace des enfants dits autistes avec lesquels j'ai travaillé m'ont intriguée, fascinée. Ces danses errantes, sans vouloir arriver nulle part, n'ont peut-être pas pour but la quête d'un lieu acceptable. Mais elles créent un lieu acceptable. Elles créent le territoire subjectif de l'individu.

---

[127] Expression citée par Sandra Alvarez de Toledo in *Cartes et Lignes d'erre*. Paris:L'Arachnéen, 2013. Elle reprend elle-même le titre du livre de Deligny, *Les Vagabonds efficaces*, paru la première fois chez Victor Michon Édition, collection Tentatives pédagogiques, Paris, 1947.

[128] Fernand Deligny, *Œuvres*, *op.cit.*, p.705.

[129] Dominique Dupuy, « Autrepasser » in *Regards d'anthropologues et d'artistes*. Danse Nomade, Bruxelles : Édition Nouvelles de Danse, volume 34-35, 1998, p.130.

[130] Raymond Depardon, *Errance*, Paris, Seuil, 2000, p.20.

En marchant sur leurs propres pas, en retournant aux mêmes endroits, comme un cercle qui ne se ferme pas, dans cet « agir à l'infinitif »[131] , ces personnes m'invitent à ce territoire de tentatives. J'y tente de dessiner d'autres possibilités de rencontres.

Lucile

J'ai rencontré Lucile à l'I.M.E le Triskell. Elle a aujourd'hui 14 ans. Nous avons dansé ensemble pendant 8 ans.

Lors du moment de pause entre les deux ateliers de danse, qui était aussi le temps de récréation pour les enfants, je pouvais observer les déplacements de Lucile dans la cour. Ils étaient semblables à ceux qu'elle proposait les premières années de sa participation à l'atelier.

Lucile allait alors à un point, tournait autour d'elle-même, s'asseyait, faisait un mouvement - soit de frotter son oreille sur l'épaule ou sur le bras ou de mordre la manche de son pull - et quelques secondes plus tard, elle se levait, allait à l'autre point et répétait la même scène. La plupart du temps, elle se déplaçait en se collant aux parois des murs de la cour. Dans ce mouvement, ses points d'arrêts étaient pratiquement aux mêmes endroits et avaient quasiment la même durée. Dans un rythme pressé, elle se déplaçait d'un pas précis. Elle n'allait pas à la rencontre de quelqu'un. Elle ne concluait pas une action : elle la maintenait toujours vivante, toujours ouverte. Ses lignes d'erre étaient une danse.

Lors des premiers moments où l'on dansait ensemble, Lucile avait beaucoup de difficultés à accepter le contact et même l'approche d'un corps. Je la laissais alors s'approcher par elle-même. La salle était grande. Je pouvais faire mes invitations de loin, de manière sporadique, éphémère. Quand elle venait, elle tournait sur elle-même, s'asseyait sur moi ou juste s'approchait avant de repartir à nouveau, rapidement. Ces courts moments de pause entre un déplacement et un autre ressemblaient à ceux qu'elle désignait dans l'espace de la cour.

Au cours des deux premières années, nous avons partagé nos kinésphères lors de ses moments de pauses qui devenaient de plus en plus longs. Ces temps se sont transformés lentement en espace de création partagé. Lucile s'abandonnait alors à l'imprévu de notre danse, au contact de nos corps. Elle s'abandonnait à une autre forme d'errance, en dialogue avec mon corps. Puis, elle repartait, et traçait à nouveau ses lignes solitaires.

Avant, c'était comme si le centre de son geste était mis sur les pas de son déplacement; et la pause, un moment de respiration entre deux trajets. En tout cas, c'est ce que je pouvais lire, par l'énergie que Lucile dégageait avec son corps, par son tonus dans ces deux espaces-temps de ses *lignes d'erre.*

[131] Fernand Deligny, *L'Arachnéen*, *op.cit.*, p.29.

Plus tard, ses déplacements paraissaient prendre la fonction qu'avaient les pauses auparavant. Ils marquaient l'espace et le temps nécessaires pour elle et par elle, après le partage d'une danse.

Florian

Florian a participé pendant deux ans aux ateliers organisés au Centre Hospitalier Guillaume Régnier. Il avait à l'époque 21 ans. Il dessinait avec son déplacement des cercles de différents tailles, occupant au moins un quart de la pièce. Florian ne faisait pas de pause. Il marchait sans s'arrêter. La danse avec Florian est une danse de *tentatives*.

Dans ses trajectoires, je me déplaçais devant lui, à ses côtés, je l'attendais à un endroit de l'un des cercles, je tendais un bras, je glissais mon corps sur le sol à côté de lui, j'accompagnais ses pas, je traçais de mon corps des traits parallèles aux siens, j'en expérimentais d'autres. Je tentais des pauses sans pour autant le retenir. Je touchais ses pieds avec les miens, avec mes mains. Il s'arrêtait, quelques secondes, avant de repartir à nouveau.

En composant ainsi à partir de ses déplacements, deux choses me semblent importantes. D'une part, respecter le désir ou la nécessité de Florian de se déplacer tel qu'il le fait et, en même temps, l'inviter à tracer d'autres chemins, avec d'autres rythmes ou à expérimenter le temps d'une pause. Encore une fois, il s'agit d'invitations qui pouvaient être acceptées ou non, et qui cherchaient à dilater son champ des possibles, à élargir son répertoire de mouvement. Mais ce qui primait dans ces invitations, c'était le désir de Florian et la construction d'une danse à partir de ce désir.

Lorsque l'on *conduit* un groupe (composé par des accompagnateurs et les sujets dits autistes), il est nécessaire de sensibiliser chacun à cet dimension première qui est le désir de la personne dite autiste. Si je fais la proposition d'un travail au sol, il n'est pas rare de voir des nouveaux stagiaires ou professionnels entraîner le sujet vers le bas, tirant un bras, les plaçant de force au sol. Il est donc nécessaire pour l'accompagnateur d'être disposé à la *désobéissance intelligente ,* qui consiste à ne pas suivre nécessairement mes indications. Ce qui compte est de faire ce qui semble être *juste* avec telle personne à tel moment en écoutant les chemins et les choix de la personne avec qui nous sommes. Dans ce sens, si par exemple je propose au groupe de faire un travail au sol et que l'accompagnateur ressent que cela n'est pas une proposition juste pour l'enfant avec lequel il travaille, il suit les indications que l'enfant lui donne et non pas les miennes. C'est une justesse qui prend en compte les différents agencements de cet espace-temps partagé.

Cette *désobéissance intelligente* de l'accompagnateur, qu'il soit un danseur ou un professionnel de l'institution, se fonde de la véracité de sa présence, de son désir et de la rencontre qu'il tisse avec l'autre. Même si cet espace peut être initié par moi, la liberté de chacun est, comme

l'a enseigné Freire[132] , une chose à « conquérir et pas une offrande »; elle fait partie de la trajectoire individuelle de la personne et elle « exige une recherche constante ».
Comme le dit Guattari à propos du travail de Deligny,

> Ce n'est pas au niveau des gestes, des équipements, des institutions, que le vrai métabolisme du désir – par exemple le désir de vivre – trouvera sa voie, mais dans un agencement des personnes, des fonctions, des rapports économiques et sociaux tourné vers une politique d'ensemble de libération.[133]

En laissant Florian libre dans ses déplacements, et en même temps, à partir de cette liberté, en lui proposant la possibilité d'explorer d'autres territoires, nous avons créée, il me semble, non seulement une circulation commune et dansante de nos deux corps dans l'espace, mais un déplacement de nos êtres à l'intérieur de nous-mêmes. Il s'agit là d'un déplacement sans visée pré-établie, et qui, de part l'absence d'une direction figée, nous a donné la possibilité d'aller l'un vers l'autre.

En observant Lucile, Florian et nombre d'autres jeunes ou enfants dits autistes qui investissent l'espace au gré de leurs lignes d'erre, j'ai vu qu'ils produisent en réalité un espace, un territoire. Ils font, de ces traits, leurs maisons.

Afin de nous aider à penser la territorialité, nous convoquons la notion de territoire de Gilles Deleuze et Félix Guattari:

> La notion de territoire est comprise ici dans un sens très large, qui dépasse l'usage qu'en font l'éthologie et l'ethnologie. Les êtres existants s'organisent selon des territoires qui les délimitent et les articulent aux autres existants et aux flux cosmiques. Le territoire peut être relatif tant à un espace vécu qu'à un système perçu au sein duquel un sujet se sent « chez lui ». Le territoire est synonyme d'appropriation, de subjectivation fermé sur elle-même. Il est l'ensemble des projets et des représentations sur lesquels va déboucher, pragmatiquement, toute une série de comportements, d'investissements, dans des temps et des espaces sociaux, culturels, esthétiques, cognitifs.[134]

Le territoire est le fruit de l'articulation de la personne avec son milieu. Aussi, il produit de l'agencement et « chaque agencement, en premier lieu, est territorial. »[135] Les agencements ne se réduisent pas à la notion de l'espace géographique. Ils sont relationnels, dynamiques. Par conséquent, le territoire peut, ainsi être «déterritorialisé» et «reterritorialisé ».

La déterritorialisation est un concept politique, social et aussi artistique. Elle se réfère au mouvement de libération des modes conventionnelles; elle est un mouvement créatif.
Toutefois, une fois déterritorialisé, cet espace se fait rarement inerte, car le mouvement de

[132] Paulo Freire, *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1947, 2011, p.44.
[133] Félix Guattari, *La révolution moléculaire.* Fontenay-sous-Bois, Recherches, 1977, p.172.
[134] Félix Guattari ; Suely Rolnik , *Micropolitiques,* traduit du portugais (Brésil) par Renaud Barbaras, Paris: Editions Les Empêcheurs de penser en rond/Le Seuil, 2007, p.463.
[135] Gilles Deleuze; Félix Guattari. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. 1980,Vol. 5. Rio de Janeiro: Ed. 3,1997, p.218.

déterritorialisation ne se réduit pas à l'acte d'une libération, mais produit un double mouvement dans lequel la rétérritorialisation ré-affecte l'espace déterritorialisé.

Pour Deleuze et Guattari (1997), l'être humain construit et détruit les territoires de manière cyclique, de sorte que déterritorialisation et reterritorialisation sont des processus inséparables. On peut dire que ce processus est en mouvement, possibilité de transformation et qu'il a lieu dans la cohabitation des éléments présents, dans le dialogue entre eux.

Revenant sur les sentiers de Lucile et Florian, mon hypothèse est qu'ils construisent un territoire avec leurs *lignes d'erre*, un territoire particulier, dans l'agencement du corps avec un certain espace, avec d'autres corps. Et les possibilités des rencontres à partir de ces trajectoires peuvent être des plus variées.

Cette invitation d'ouverture au sein de leurs trajectoires répétitives nous ouvre la possibilité de tracer un « chemin qui n'existe pas, mais que nous traçons en cheminant »[136] , d'accueillir l'autre dans notre territoire, d'accueillir un élément de ce territoire qui nous est étranger. Pour la personne dite autiste, cet élément autre la déplace de son lieu d'origine, la faisant faire un pas de côté vis-à-vis du chemin tracé par la répétition de son mouvement.

Dans cette hypothèse, le processus de déterritorialisation a lieu, non tant par le biais de l'invitation elle-même, mais surtout par le possible accueil de cette invitation qui, par conséquent, permet la production d'un nouvel espace subjectif. En suivant cette hypothèse, la reterritorialisation de la personne - ce qui se construit, ce qui émerge - a comme engrais naturel la résonance de cette rencontre qui a lieu en cet instant présent.

Mais pour que la possibilité de la rencontre puisse exister, il est nécessaire, tout d'abord, que la personne qui accompagne ces sujets se déterritorialise elle-même. Il est nécessaire qu'elle provoque, comme le dit Raquel Gouvêa, une action « qui l'impulse vers l'inconnu pour, enfin, voir ce qui n'est pas donné et qui, pour beaucoup, est totalement invisible » (...), « nous avons besoin de lâcher la terre, nous avons besoin de nous déraciner.[137]

Dans cet « arracher » des racines, je fais à nouveau référence à nos intentions, notre projet d'obtenir quelque chose. Si je me détache de mes attentes et si je vis pleinement le moment présent - moment qui m'est inconnu, puisque jamais vécu; et moment unique, puisqu'il ne se reproduira jamais de la même façon - j'ouvre les possibilités de création non seulement pour l'enfant ou le jeune en question mais à moi-même.

Par contre, dans ce mouvement de réinvestissement du territoire et du corps, un danger guette : celui de vouloir garder la mémoire d'une recette d'une rencontre. Nous pouvons, par exemple, nous dire que ce qui «fonctionne» avec tel ou tel jeune est un certain mouvement

[136] Jean Oury, *Création et schizophrénie*. *op.cit.*, p.33.
[137] Raquel Gouvêa, *op. cit*., p.13.

d'approche, un certain glisser ou une certaine pause. Le danger vient du fait de transformer nos propres chemins errants en certitudes.

Héraclite, philosophe grec, nous a appris que personne ne se baigne deux fois dans les mêmes eaux d'une rivière. Chaque seconde, chaque instant, la rivière change en moi - et je change aussi en elle.

L'expérience de la danse avec les sujets dits autistes nous montre clairement cette réalité. Elle nous offre au plus haut degré cette occasion, ce cadeau de faire face à l'imprévisible. Elle nous aide à retirer les «poutres» qui nous soutiennent.[138]

Mais pour que cela puisse avoir lieu, il faut, encore une fois, une certaine qualité de présence, une curiosité et attention à chaque petit et « divin détail » qui apparaît dans les tracés des allés et venus de la personne, la célébration de la vie qui respire dans le moment présent.
Ainsi, l'un et l'autre, par l'acte de la rencontre, se déterritorialisent mutuellement et l'investissement d'un nouveau territoire est le fruit de la résonance d'une transformation, une trace dans le corps qui n'a pas la fonction d'être vécue pareillement à nouveau, mais qui permet d'autres espaces de l'imprévisible.

Un autre aspect important dans ce travail est la dimension du toucher. Le toucher touchant[139] , le toucher sensible, celui d'un massage, d'une manipulation, le toucher qui porte le poids d'un corps, qui le soutient, que le pousse, qui l'accueille, qui transforme ; le toucher d'un geste quotidien, le toucher qui unit, qui fait corps, qui dialogue ; le toucher d'une danse.

Il n'est pas rare d'entendre, de la part de plusieurs professionnels et théoriciens, que pour les sujets dits autistes, la pratique du toucher est, sinon impraticable, du moins d'une extrême complexité. Certains vont jusqu'à dire que tout contact physique leur est impossible ou que cela provoque une fusion avec le corps d'autrui, du fait de ne pas avoir une peau qui délimite l'intérieur de l'extérieur[140]. Pour d'autres encore, le toucher vient provoquer le désir sexuel de la personne, ce qui peut avoir de complexes répercussions pour l'institution d'accueil.

Si l'espace personnel est pour tout individu un élément de grande importance, la dimension de cet espace paraît vitale au contact du sujet dit autiste. Comme nous l'avons vu avec Rodrigue, la distance que la personne parfois a besoin d'établir entre son corps et celui d'un autre est extrêmement sensible. La violence que la personne peut avoir envers elle-même ou envers autrui, les morsures, les coups sur les murs ou autres, sont des comportements qui expriment le mal-être d'un individu parfois causé par un toucher qui n'a pas été voulu, un toucher qui, pour des plus

138 *Ibid.* p.13.

139 Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*,p. 196.

140 Comme le souligne Suzanne Maiello. *Le corps inhabité de l'enfant autiste,* Journal de la psychanalyse de l'enfant 2/2011 (Vol. 1) , p. 109-139 URL : www.cairn.info/revue-journal-de-la-psychanalyse-de-l-enfant-2011-2-page-109.htm. DOI : 10.3917/jpe.002.0109

délicat qu'il soit, peut faire violence.

Je propose que l'on aborde la question du toucher à la lumière de trois autres personnes : Jean-Jacques , Sylvaine et Anaël. Pour ce résumé, je ne développerai pas la notion du Contact Improvisation[141] afin de privilégier les expériences vécues avec différents sujets.[142]

Jean-Jacques

Jean-Jacques Cousin est considéré comme une personne en situation de déficience mentale profonde. Il vit depuis de nombreuses années au Foyer de vie *Logis la Poterie* à Rennes. C'est là que je le rencontre, en 2003, dans un groupe avec lequel je travaillais alors.
Jean-Jacques jouera un rôle d'une profonde et vive importance dans mon parcours professionnel et personnel.

Il est aujourd'hui âgé de 51 ans. Il a l'usage de très peu de mots : essentiellement «oui», «non» et quelques noms de personnes qu'il connaît. Jean-Jacques a la trisomie 21. Il sera la seule personne qui n'est pas dite autiste évoquée dans cette thèse.
Jean-Jacques mettra au sein de l'atelier trois mois pour enlever ses chaussures et encore deux ans pour retirer ses chaussettes, quatre années pour s'allonger sur le sol et six pour accepter ma présence derrière son dos, sans que celle-ci soit par lui visible.

Pourquoi Jean-Jacques est-il pour moi d'une si grande importance ?
Peut-être du fait de ces petits pas de tortues que nous avons fait côte à côte. Peut-être par les nouveaux horizons esthétiques qu'il dessinait dans ces infimes avancées. Peut-être aussi parce qu'il m'a révélé sa spontanéité magnétique, sa poétique. Peut-être tout cela en même temps, ou tout simplement comme le disait Montaigne (1595) de son ami La Boétie, « Parce que c'était lui, parce que c'était moi »[143].

À l'issue des trois premières années d'atelier, il s'appropriait des propositions, en en créant d'autres de façon exceptionnelle. Nous avons commencé alors à nous produire au travers de quelques performances ensemble, devant des publics restreints. À ce moment-là, je ne savais pas encore dans quelle mesure il avait conscience du public. Je ne pouvais pas non plus affirmer si cela était une chose qu'il aimait, qu'il voulait. J'étais attentive à ce qu'il manifestait et disposée à abandonner cette danse à tout moment, s'il me donnait un signal quelconque de refus ou même de réticence. Mais sa satisfaction était évidente. Il l'exprimait par les sourires et des rires. Son désir de

[141] Forme de danse crée par Steve Paxton aux États Unis dans le courant des années 1970 dans laquelle les points de contact physique sont aux départ d'une exploration à travers des mouvements improvisés.
[142] Le lecteur intéressé par la thématique trouvera sans difficulté un grand nombre d'études sur la thématique, ce qui n'est pas le cas pour cette étude.
[143] Michel Montaigne, *Essais,* éd. posthume, Paris, Abel Langelier, 1595, Réalisé par Pierre de Brach et Marie de Gournay.

danser, d'improviser, de créer, parfois pendant plus d'une heure, était évident. Nous avons poursuivi l'aventure, dansant ensemble encore neuf ans. Un duo est né: « 10 minutes avec Jean-Jacques ». Nous nous sommes produits dans des théâtres, des festivals, des conférences.

Dans une danse contact improvisée, jamais un danseur ordinaire, même débutant, ne retirera du sol le seul appui de son partenaire. De la même façon, jamais il n'arrêtera l'improvisation pour s'essuyer le nez avec la manche de sa chemise, ou pour soulever ses pantalons, ce que fait naturellement Jean-Jacques.

Jean-Jacques, lève fréquemment mon bras, même lorsque celui-ci est la base d'appui de mon corps ou de nos corps au sol. Il n'est pas rare que je lui propose une partie de mon corps comme support et qu'il fasse un autre choix parfaitement différent, auquel je ne pouvais pas m'attendre.

Avec tout cela, Jean-Jacques m'a appris à trouver d'autres chemins possibles avec mon corps. Il m'a aidé à composer avec l'imprévisible. Il m'a permis de briser la neutralité de la danseuse en donnant à voir joie et affection lors d'une danse.

De plus, il est pour le moins ardu pour une danseuse de se délester de cette vive volonté de *donner à voir ;* de créer sans faire montre de sa technicité, sans offrir au public la monstration de compétences physiques et esthétiques normées. Jean-Jacques a guidé mes premiers pas sur ce long sentier. Un sentier, long comme une vie. Il m'est apparu avec lui que ce chemin ouvrait des champs immenses de créations chorégraphiques, d'inventions esthétiques. En ce sens, Jean-Jacques est incontestablement un de mes grands maîtres.

J'ai toujours proposé à l'issue de nos présentations un temps de discussion avec le public. Ce travail soulève en effet de nombreuses questions et génère bien souvent un échange riche.

Une des questions récurrentes concerne le contact physique intime pour une personne en situation de handicap. En effet, Jean-Jacques propose parfois des formes de contact qui peuvent sembler quelque peu déplacées aux yeux de certains spectateurs. Des positions des corps, des mains « là où elles ne devraient pas être » n'étaient pas rares dans nos improvisations. Toutefois, à n'en pas douter, ces mouvements auraient été proposés par un danseur ordinaire, les questions n’eussent-elles alors pas été les mêmes.

Un texte d'Alain Badiou - inspiré des poèmes de Mallarmé[144] - nous aide à penser la gêne que certaines personnes ont pu ressentir à la réception de notre duo. Badiou distingue six principes de la danse parmi lesquels l'anonymat de danseur et l'omniprésence des sexes[145] :

[144] Stéphane Mallarmé. *Divagations*, Bibliothèque-Charpentier ; Fasquelle, 1897. Stéphane Mallarmé, *Crayonnée au Théâtre*, Médaillons et Portaits. Paris, Librairie Nizet, Saint-Genouph, 2000.

[145] Les quatre autres sont: 1. L'obligation de l'espace: pour Mallarmé seulement la danse semble avoir besoin d'un espace réel. 2. La nudité avant tout ornement, qui existe par elle-même, et considère chaque chose dans son propre temps et l'espace. 3. L'abstraction de soi-même - "la danseuse ne danse pas" en ce sens qu'elle n' exécute pas une danse. 4. Enfin, le regard absolu, référent au spectateur de la danse qui, pour le poète, devrait être neutre, en mettant de côté la singularité de celui qui observe.

« (...) la danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc (…). »[146]

Écoutons ici Badiou concernant l'anonymat danseur :

> Le corps dansant, tel qu'il advient au site, tel qu'il s'espace dans l'imminence, est un corps-Pour qui pensée, il n'est jamais quelqu'un. (…) Ni imitation ni expression, le corps dansant est un emblème de visitation dans la virginité du site. Il vient précisément y manifester que la pensée, la vraie pensée, suspendue à la disparition événementielle, est l'induction d'un sujet impersonnel. L'impersonnalité du sujet d'une pensée (ou d'une vérité) résulte de ce qu'un tel sujet ne préexiste pas à l'événement qui l'autorise. Il n'y a donc pas lieu de le saisir comme étant « quelqu'un ».[147]

Lorsque nous regardons un spectacle de danse, nous avons à faire à des corps qui sont une métaphore de l'indicible. Ces corps sont anonymes, inconnus, libres de toute connotation, de signes de leur «condition». Dans le cas d'une personne en situation de handicap, cet anonymat choit : son corps est marqué par un stigmate, source d'*a priori.*

Privé de cet anonymat, l'enlacement même des corps peut prendre une coloration obscène. Avec cette formule «la danseuse n'est pas une femme », Mallarmé se réfère à l'omniprésence des sexes. Dans les pas du poète, Badiou parle des trois actes de la danse : la rencontre, l'enlacement, et la séparation. Selon lui, sous des motifs infinis, ces trois actes fondent l'écriture chorégraphique.

La rencontre entre la femme (derrière la danseuse) et l'homme (derrière le danseur) n'existe pas sous nos yeux de spectateur. L'homme et la femme en tant que tels, disparaissent lorsqu'ils montent sur scène, du fait même de cet anonymat, laissant ainsi la place à la métaphore.

Mais le corps-à-corps entre une personne *extraordinaire* et une personne ordinaire peut se poser pour certains spectateurs autrement : l'évaporation ici de l'anonymat amène à voir d'abord un homme («le handicapé) et une femme («la danseuse»). Ainsi, ce qui vient n'est plus une considération esthétique, mais morale.

Nous assistons avec cette danse à une rencontre peu commune dans notre société. Elle convoque parfois aux limites de l'acceptation de la différence. Elle fait aussi entrer en résonance l'idée même que l'on se fait de la danse. En effet, en tant que spectateur, nous sommes souvent submergés de jugements de valeurs générant une hiérarchie entre les artistes que nous voyons sur scène. Nous comparons l'un par rapport à l'autre. De ce fait, il se peut que le handicap ne soit considéré que comme supposé déficit et ne concernant que l'un des deux danseurs.

Or, le ressort d'un duo d'improvisation tient au fait qu'il y ait rencontre. C'est elle, la rencontre, qui

[146] Stéphane Mallarmé. *Œuvres Complètes.* Tome 2. Paris: Editions Gallimard, La Pléïade, 2003. p.171.

[147] Alain Badiou. Introduction, in *Danse et pensée - une autre scène pour la danse*, ouvrage collectif édité sous la direction de Ciro Bruni, Édition Germs, 1993, p.17.

est la véritable auteure. Les deux artistes sont ainsi tous deux engagés dans la construction par l'enlacement des singularités réciproques. Fondant une esthétique sur ce postulat, il n'y a pas de hiérarchie, pas de handicap.

Parmi les trois moments que Badiou propose de la structure chorégraphique (la rencontre, l'enlacement et la séparation), le dernier, dans le cas de ce duo, n'a peut-être pas existé. La rencontre et l'enlacement étaient la métaphore d'une grande amitié, une grande complicité, construite sur ces longues années de travail.

Sylvaine

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

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

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

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

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

Ils me font alors part de l'extrême violence de Sylvaine envers parfois les professionnels. Ils évoquent l'épisode où elle avait cassé une côte de l'un, le plexus d'un autre.

Je ne savais pas cela de Sylvaine. Et à n'en pas douter, c'est une chance.

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

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

Je suppose deux raisons principales à cela. Tout d'abord, parce que c'était elle qui mettait les limites

à nos interactions. Elle me les indiquait avec son corps. Cette attention semble difficile parfois dans le quotidien des institutions, malgré toutes les bonnes intentions des professionnels. Difficile, mais certes pas impossible. En second lieu, il semble que ce toucher n'était pas de la même nature que celui qu'elle avait l'habitude de recevoir ou de donner.

Il existe en effet différents touchers. Farah (1995) a mené un travail concernant le massage. Elle distingue le contact automatisé, relatif à nos situations quotidiennes d'un autre toucher, qui provoque une mobilisation, une attention accrue, à la fois pour la personne qui touche que pour celle qui est touchée.[148]

Le toucher technique, essentiellement inhérent au contexte médical, est composé de gestes qui sont, pour Liberman, « marqués par des codages définis dans les manuels du "bon contact" (...) ».[149]

De ce qu'il m'a été donné d'observer dans les touchés entre patients et professionnels (dans le change d'un vêtement, au moment d'un repas, dans l'aide aux déplacements d'un lieu à l'autre) c'est bien souvent des contacts codifiés, rationnels, rigidifiés. Cela donne même parfois l'impression d'une manipulation d'objet. Les raisons à cela sont, à n'en pas douter, profondes et multiples. Nous ne déplierons pas ici les hypothèses. Précisons tout de même ce que les professionnels rencontrés évoquent : la nécessité de mettre une distance dans la relation.

De ce fait, nombre de professionnels ont traversé des moments difficiles aux premiers ateliers. Le chemin de toucher et d'être touché dans la *sphère du sensible* fut parfois long, douloureux même. Ces ateliers ont invité les professionnels à vivre une nature autre de toucher que celle à laquelle ils sont habitués avec les *patients*. Par extension, ce déplacement a modifié aussi leur qualité présence dans leurs actes quotidiens.

Comme nous le soumet Merleau-Ponty, la main qui touche est la même main qui est touchée, au même instant. Si la personne se donne la possibilité de sentir la dimension sensible de cette composition, vécue *par* le corps lui-même et *dans* la relation qu'il établit avec d'autres corps, la qualité de son toucher change de fait.

Ce déplacement, en rien anodin, peut provoquer la peur, l'inconfort, l'appréhension. Dans cette attention à ce toucher, le sujet saisi qu'il est en même temps touché et touchant ; il éprouve là une action dans laquelle il s'engage et qui l'engage.

Pour Chantal Sergent[150],

[148] Rosa Farah. *Integração Psicofísica - O trabalho Corporal e a Psicologia de C. G. Jung*, São Paulo, Editora Companhia ilimitada/Robe, 1ª Edição, 1995.

[149] Flavia Liberman, *Delicadas coreografias : Instantâneos de uma terapia ocupacional.* São Paulo, Editora Summus, 2008, p.137.

[150] Fondatrice de l'Association Danses Harmonies Chantal Sergent est danseuse et formatrice dans les secteurs sanitaires et médicaux-sociales. Elle développe, depuis plus de vingt ans, un travail auprès des professionnels et d'un

> souvent, la source de la crainte des personnes, c'est de perdre leur rôle et leur crédibilité en tant que professionnels de la santé (…) ils s'aperçoivent alors qu'ils ont leurs peurs... c'est donc travailler sur toutes ces peurs... pour soi-même et aussi d'identification à son métier: « je suis infirmière » NON ! « je suis... j'ai le métier d'infirmière » c'est différent ! [151]

En ouvrant son attention à l'espace sensible, le professionnel fait la lumière sur des limites qui le concernent, tapis ordinairement loin du champ conscient. De la même façon, il perçoit aussi de lui-même une réserve de potentiels qui était voilé à sa conscience. Cet éprouvé permet sans conteste au professionnel d'accueillir l'autre dans sa singularité de manière plus fine et sensible.
Ce que nous disons là des salariés peut être élargi aux parents d'enfants, de jeunes gens dits autistes. Écoutons Marylaure Delahaye[152] (2015) témoigner de son expérience d'atelier.

> (...)pour aller vers un lâché- prise, ce qui de prime abord n'est pas naturel, nous sommes plutôt désorientés dans un premier temps. Il faut se laisser guider, nous devenons un peu enfant à notre tour à coté de notre enfant, nous nous laissons prendre par la main, glisser sur le sol, nous devenons le poids de notre vie, tirer par d'autres sur un tissu si fragile, nous ne sommes pas à notre aise, nous sommes encore dans le carcan de parents qui contrôlent qui craignent la gêne, nous sommes chrysalide mais peu à peu nous comprenons nous voyageons dans un autre monde de sensations, alors nos poumons expulsent ce souffle libérateur, nous devenons papillon.[153]

Le même geste n'offre pas le même horizon dans le corps de l'un ou de l'autre, dans la perception sensible vécue par l'un ou par l'autre. L'action de poser une main sur une autre ne veut en soit rien dire. Comme nous le propose encore Merleau-Ponty « (...) je ne puis toucher efficacement que si le phénomène rencontre en moi un écho, s'il s'accorde avec une certaine nature de ma conscience, si l'organe qui vient à sa rencontre est synchronisé avec lui. »[154]
Pour Liberman , l'important n'est pas la distinction entre le toucher social et le toucher technique, mais les « codifications des comportements qui délimitent les modes de relation soumis à une série de normalisation qui appauvrissent la pulsation des affects et restreignent dans de nombreuses situations, la potentialité des rencontres à travers l'approche corporelle. »[155]

Alexandre Jollien a vécu dix-sept années dans des institutions spécialisées. Les distances que les professionnels ont toujours imposées à son corps ont marqué sa vie.

---

public en situation de maladie, de handicap ainsi qu'avec des personnes âgées. Son travail est pionnier et permet l'introduction de dimensions sensibles et poétiques, ainsi que la construction de nouveaux liens au sein d'établissements spécialisés.

151 Entretien qu'elle m'a accordé en 2014. Version intégrale en annexe.
152 Mère du jeune Mathis que nous évoquerons plus loin.
153 Extrait d'un questionnaire que j'ai envoyé en 2015. Version intégrale en annexe.
154 Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.,* p.366.
155 Flavia Liberman, *op.cit.,* p.138.

> Les réflexions sur les éducateurs que l'on trouvera ici peuvent paraître dures, sans nuances. Aujourd'hui, cependant, je ne changerais rien à ce que j'avance. J'ai, depuis, rencontré de nombreux éducateurs et je me réjouis de voir que tous ne pratiquent pas la distance thérapeutique. Certains allient dans un art splendidement audacieux la générosité et l'exigence. La blessure fondamentale de mon existence réside tout de même dans ce manque d'affection, et je ne puis taire que la distance précède de la maltraitance lorsqu'elle n'est pas naturelle, souple. (…) Cette distance a finalement creusé, entre éducateurs et pensionnaires, un gouffre infranchissable. La distance, il est vrai, peut aider le soignant à conserver sa sphère privée, à ne pas se laisser miner par les problèmes du patient. Mais si une distance raisonnable s'acquiert grâce à l'expérience, elle ne doit s'imposer de façon abrupte et froide. Tout cela vient... d'un équilibre délicat.[156]

Il ne fait aucun doute que si la danse avec des personnes *extraordinaires* peut revêtir un caractère thérapeutique, c'est pour l'institution elle-même, à la condition que les professionnels fassent un « pas de côté ».

Nombre de professionnels m'ont offert la possibilité d'éprouver combien la danse, telle que nous la concevons ici, peut être une source de transformation pour eux, pour les personnes dont ils s'occupent et pour l'institution où ils travaillent.

Dans les moments partagés, plusieurs d'entre eux m'ont émue par leur générosité, leur disponibilité, attention et écoute, par leur respect, par la poésie de leurs mouvements dansants. Dans ces «pas de côté», ils se sont engagés dans ce petit-grand voyage qui brise les frontières, qui permet l'ouverture de nombreux et inédits territoires.

Qu'est ce que cette expérience vous a apporté ? C'est une question que j'ai posée à ces professionnels. Voici ce que certains ont répondu :

Yannick Thiersault (2015):

> Cela m'a apporté énormément de « connaissances » sur l'humain en son corps intérieur et extérieur. Sur moi-même et sur les autres. Cela m'a apporté sur le plan personnel et professionnel. Cela m'a apporté une multitude de belles rencontres, d'instants magiques, de vraies sensations, d'intenses frissons, d'immenses émotions, de lâchers-prise et d'étoiles dans les yeux et dans le cœur. Cela m'a apporté du bien-être et de la plénitude. Cela m'a apporté du réconfort et un moment de répit. Cela m'a apporté un espace de partage unique, doux, chaleureux, enveloppant et envoûtant. Cela m'a apporté un autre regard sur moi-même, les enfants, leur famille et ma profession. Cela m'a apporté de la hauteur et de la légèreté. Cela m'a apporté une grande ouverture.[157]

Elisabeth Choplin (2015) :

> Ces ateliers m'ont forcément apporté quelque chose à partir du moment où il s'agit d'une rencontre de corps à corps, où jeunes et professionnels se donnent l'un à l'autre et sans aucune attente. On impose rien, on propose tout et on reçoit à chaque fois chaque nouvelle proposition des jeunes comme un cadeau. C'est un partage , on se découvre aussi tout en découvrant l'autre. Il ne m'est pas toujours facile d'accéder à toutes les propositions, il s'agit donc pour moi aussi de laisser-faire, de ne rien contrôler et se dire on verra...Et on voit de

[156] Alexandre Jollien, *Éloge de la faiblesse*. Paris: Editions du Cerf, 1999, p.44, 63.
[157] En réponse à un questionnaire que je lui ai envoyé en 2015.Version intégrale en annexe.

si belles choses. Ces ateliers sont d'une richesse dans le partage, dans le respect et dans la rencontre avec l'autre.[158]

Sébastien Hamoniaux (2015) :

> A titre professionnel, les ateliers m'ont permis de proposer des choses différentes aux jeunes que l'on accompagnent au quotidien, de les voir différemment, de créer un lien avec certains, d'enrichir la relation (…) A titre personnel, c'est un espace difficile à comprendre lors des premières séances, ou il faut faire tomber nos préjugés, nos connaissances ou méconnaissances de la danse. Il faut également être a l'écoute de nous même alors que l'on focalise sur les enfants tous le reste de la semaine.[159]

Véronique Ballu (2015) :

> un temps de partage avec les enfants ou les jeunes sans rapport éducateur éduqué ; dans un autre espace temps que celui proposé à l'I.M.E. (…), une disposition , une « connexion » à l'autre plus importante que dans les autres activités parce que pas ou peu de supports, d'éléments médiateurs entre nous, une écoute attentive à ce qui se passe chez l'autre pour agir en adéquation avec ce qu'il nous montre, à être modeste dans mes attentes et accepter que l'autre, le jeune n'aille pas où j'aurais aimer l'emmener. Accepter cela , c'est le reconnaitre comme sujet à part entière, accepter qu'il a une part active dans l'échange (…). À m'investir dans un moment où tout est possible, avec un espace de liberté, de création important, à être plus à l'écoute de moi, de ma disponibilité, de mon corps et de mes limites (…).[160]

Soutenons le postulat suivant : pour prendre soin de la personne, nous devons traiter l'institution elle-même. C'est à partir de ce principe qu'a été créée, au cœur de la seconde guerre mondiale en France, ce que l'on nommera plus tard la Psychothérapie Institutionnelle[161].
Grande figure de cette orientation, Jean Oury parle de *pathoplastie*, ce pathos du milieu, de l'environnement. « La première démarche, pour pouvoir parler de création, c'est de dégager ces zones encombrées par l'énorme masse de préjugés, d'aliénations, dans laquelle on est pris soi-même. »[162]

Un toucher, un simple toucher, s'il est fait avec soin, avec présence, avec respect, peut sans doute être vecteur de transformations. Il peut promouvoir le bien-être d'un individu, ainsi qu'ouvrir de nouvelles possibilités de relation, de dialogue - qualités qui se nourrissent réciproquement. Et de même pour la façon dont je me positionne face à un individu, quand je me mets dans une relation

---

158 En réponse à un questionnaire que je lui ai envoyé en 2015. Version intégrale en annexe.

159 En réponse à un questionnaire que je lui ai envoyé en 2015. Version intégrale en annexe.

160 En réponse à un questionnaire que je lui ai envoyé en 2015. Version intégrale en annexe.

161 Nous devons ce courant de la psychiatrie à François Tosquelles, médecin psychiatre catalan qui arrive en France, ayant fuit l'Espagne franquiste. Alors que la psychiatrie française et les malades sont laissés à l'abandon dans cette Europe déchirée et ruinée par la guerre (rappelons ici que le nombres de personnes hospitalisées dans les établissements psychiatriques en France mortes de faim et de froid durant cette guerre s'élève, selon les historiens, entre 45000 et 65000) le jeune médecin va marquer un tournant historique dans la pratique psychiatrique. Tosquelles est imprégné de ses lectures de Marx, de Freud et d'Hermann Simon. Pour le jeune Espagnol, il s'agit de refonder les pratiques et les références culturelles, intellectuelles, scientifiques de la psychiatrie. Il privilégie d'une thérapeutique responsabilisant l'ensemble des malades et du personnel du l'hôpital, quelque soit son statut. Il considère l'établissement comme un organisme « malade » qu'il faut sans relâche, jour après jour, traiter.

162 Jean Oury, *Création et schizophrénie*. *op.cit.,* p.82.

d'égalité, quand je fais silence avant d'agir, quand je vois l'autre comme un sujet et non comme un objet, quand j'ouvre mes yeux pour sentir.

Les danses partagées avec Sylvaine pouvaient revêtir différentes couleurs. Parfois, elles étaient presque invisibles, minimales. L'une d'entre-elles s'est produite à partir du contact de nos mains, de nos doigts. Chacune guidait l'autre, respirant ensemble. Une danse est née là, simple, microscopique et pourtant si grande.

Souvent Sylvaine conduisait ma main dans sa chemise, sur son dos, en contact avec sa peau. Dans ces moments, j'articulais le massage et le Contact Improvisation. Ce toucher mettait notre attention par moment sur ses muscles, ou alors sur ses os, ou sa peau. Citant le maître de Nô Zeami, Hubert Godard avance qu'il y a des « danses de peaux » ainsi que des « danses d'os et de chair. »[163]

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

Dans le français d'aujourd'hui, la ritournelle est ce chantonnement qui peut être pour soi-même. Ce n'est pas un chant qui est destiné nécessairement à être entendu. C'est une activité qui se caractérise par sa simplicité, sa répétition et sa dimension quasi-ritualisée. Au sens figuré, la ritournelle signifie une rengaine, un leitmotiv, un schéma simple qui se répète.[164]

Félix Guattari et Gilles Deleuze vont se saisir de la ritournelle pour en faire un concept de leur corpus. Pour eux, la ritournelle est une activité de corps qui est caractérisée par sa gratuité et sa dimension autotélique. La ritournelle est cet événement de corps qui se répète, qui n'a pas pour objet, pour visée, d'apporter une signification mais qui produit de la subjectivité et qui marque l'empreinte du sujet. La ritournelle chez Guattari et Deleuze n'a pas pour fonction de livrer un message. C'est un processus d'autoproduction, d" « autopoïèse »[165].

Elle ne s'interprète pas, car elle n'a pas de signification. Elle a une fonction existentielle pour le sujet et que nous pourrions qualifier d'animale : se « tailler un territoire »[166]

Les mouvements répétitifs de la personne dite autiste peuvent selon nous évoquer ces ritournelles, « constitutives de nouveaux territoires existentiels ».[167] Et de ce que nous ont enseigné les rencontres, c'est que ces ritournelles ont une fonction pour le sujet, bien que sans but. Elles contribuent à ce que le sujet crée son territoire et procurent des sensations d'auto-stimulation qui

[163] Hubert Godard, *La peau et les os,* Bulletin du CNDC, n°4, juillet 1989, p.8.

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

[165] Du grec auto soi-même, et poièsis production, création.

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

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

l'apaisent.

Nous le savons, afin de permettre l'intégration du sujet dit autiste dans le monde des dits normaux, la visée de la méthode comportementaliste est l'éradication de ces symptômes.
« Inclusion signifie d'être le bienvenu ! Je veux être inclus ! (…) Bienvenu! Nous voulons vous inclure. Venez et soyez une partie de nous et de notre communauté! »[168]

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

Par le biais de son balancement, Sylvaine nous a ouvert, probablement sans le savoir, à de nouvelles formes dansantes, de nouvelles constructions, une esthétique inédite.
« La nature crée des ressemblances, il suffit de penser au mimétisme. Mais l'homme, en tant qu'être naturel, a la plus haute aptitude à la ressemblance »[169] Walter Benjamin nous invite ici à ouvrir le champ - si chargé dans l'histoire des idées et de l'art- du mimétisme, de la mimesis. Pour lui, la mimesis plonge ses racines dans la nature même de l'homme. C'est elle qui assure le devenir social de notre espèce.

Nous avons tous à faire avec elle et cependant, « accepter les autismes des autistes - les apprécier même - au point de vouloir les imiter demande des capacités humaines particulières qui ne sont pas données à tout le monde. »[170]

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

Pour que le mouvement propre d'une personne puisse ouvrir de nouvelles perspectives de créations et de dialogues dansants, il ne suffit pas de « tolérer » ce geste. Il faut se laisser séduire par lui sans préjugé. Si ce mouvement ne parcourt pas un chemin sensible dans le corps même du danseur, au mieux, il y aura imitation, avec la froideur d'un miroir. Il n'y aura aucune production esthétique, aucune forme de langage, de dialogue.

Cet enchantement ne se vend ni ne s'achète. Il est tributaire d'une relation et de notre capacité à faire avec la différence. Même si « j'accepte l'autisme de l'autiste » sans difficulté

---

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

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

170 Howard Buten, *op.cit.*, p.184.

apparente, il ne m'est pas donné de vivre le mouvement de l'autre avec enchantement systématiquement, parce que cela dépend d'un certain agencement: un temps, un endroit, une manière d'être «ici», une disponibilité derrière les intentions, une présence. Et si nous ne pouvons pas maintenir cette qualité de présence à chaque instant, nous pouvons cependant créer les conditions pour qu'elle puisse apparaître ou réapparaître.

Concernant les gestes répétitifs de Sylvaine, je vivais les indications de Schott-Billmann,

> L'imitation n'est jamais parfaite car elle n'est pas mécanique ; ce qui est répété est toujours légèrement différent du modèle initial. Cela entraîne entre les danseurs une dimension du jeu, la réciprocité. (...) Imiter/être imité, voir/être vu, le dispositif des danses se fonde sur cette circularité d'échanges entre recevoir/donner. Le danseur ne «copie» pas, il avale, assimile s'approprie ; sa répétition est créative, c'est une re-création, il traduit ce qu'il reçoit, il l'interprète, comme un musicien sa partition, il y met sa créativité, son sens propre, son style.[171]

Dans cette danse, je modifiais progressivement des qualités de mouvement de Sylvaine. Je modifiais par exemple l'amplitude, la direction, le niveau, le rythme, les parties du corps engagés, tout en gardant toujours son mouvement comme base, comme un musicien de jazz qui improvise autour d'une phrase musicale ou d'un accord. L'utilisation d'objets était aussi un élément important dans ce processus.

Précisons ici que parfois, la rencontre ne surgit pas dans l'acte de mimesis. Il peut s'avérer en effet pertinent de proposer des qualités de mouvement autres, même opposées à celles de la personne. Mais même-là, le mouvement commun prend naissance à partir des inventions du sujet[172]. À certains moments, nous pouvons voir que le mimétisme, plutôt que de provoquer l'ouverture d'espaces, cause sa fermeture. Comme si, au lieu d'entrer dans la «bulle» d'une personne, j'en créé une autre, parallèle à la sienne, sans possibilité de communication. Dans le travail d'improvisation avec des sujets dits autistes, nous percevons clairement *par* et *dans* le corps à quel moment le mimétisme est un vecteur de création. De la même façon, nous percevons quand il ferme, quand il peut causer même une expérience désagréable pour le sujet.

Notre corps nous indique le chemin à prendre et si nous nous trompons, nous devons alors nous accorder à nouveau avec son corps, trouver notre « là » commun. Pour ce faire, il me semble

[171] France Schott-Billmann, *Le besoin de danser*. Paris: Éditions Odile Jacob, 2000, p.17.

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

important de développer nos capacités qui sont souvent cachés dans les *sous-sols* de notre corps. L'une d'entre elles est l'intuition, qualité précieuse, qui « n'est pas une construction organisée de la pensée vers un objectif clair »[173], et que nous avons perdu en nous « civilisant ». Comme nous enseigne Deligny,

> (...) lorsque la conscience est éclipsée, ce qui apparaît surprend et vaut la peine d'être regardé un peu de la manière qui sont les éclipses de soleil – et il ne faut courir aux quatre coins du monde car chacune ne se voit que d'un certain point – qui, à chaque fois, nous en apprennent sur ce qu'il est de ce soleil que nous croyons voir alors que nous n'en voyons guère que notre aveuglement.[174]

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

Anaël

Anaël a aujourd'hui 14 ans. Nous avons dansé ensemble pendant deux ans à l'I.M.E. Le Triskell. Quand je l'ai rencontré, il se montrait extrêmement agité et agressif. Il tirait les cheveux des autres jeunes, des professionnels. Il courait, sautait, criait. Il frappait sa tête contre le mur ou sur le sol. Il se mordrait.

Le temps de travail avec Anaël était individuel, avant les ateliers collectifs. Lorsque nous le sentions apaisé, nous l'invitions à participer aux vingt premières minutes de l'atelier avec les autres jeunes. Anaël comprenait cette invitation. Pour réponse, soit il restait dans la salle, soit il nous montrait ses chaussures, indiquant ainsi son souhait de partir.

Anaël présente une pathologie respiratoire. Il se ventile à l'aide d'un tube mis en place par une chirurgie de la trachée. Anaël avait un rapport au corps – le sien et celui de l'autre – particulièrement complexe. Au début, il refusait pratiquement tout contact physique et quelquefois, quand cela lui était possible, après un court moment de contact, n'excédant pas une poignée de minutes, Anaël réagissait agressivement.

Au cours des ateliers individuels, il démontrait un grand plaisir. Il arrivait souvent avec le sourire, sautant, et me montrant un tissu afin de commencer notre séance de danse. Il abandonnait même progressivement la crainte d'être touché. Malgré cela, parfois, il tirait violemment mes

[173] Raquel Gouvêa, *op.cit.*, p. 56.
[174] Fernand Deligny, *L'Arachnéen, op.cit.*, p.81.

Fernandes Viana, Anamaria. Dança e autismo : espaços de encontro - 2015

cheveux ou poussait ma tête sur le sol ou contre la sienne.

Pour Dominique Holvoet[175] :

> La violence d'un enfant, enfin ce qu'on appelle sa violence, c'est ce qu'il perçoit de notre position comme étant violente. Nous ne voyons pas sa violence comme quelque chose qui nous vise, mais quelque chose qui l'habite, qui le persécute, qui le fait souffrir. Et du coup nous l'accueillons comme quelque chose qui est son cancer à lui.[176]

Tout comme Holvoet, je n'ai jamais ressenti les gestes agressifs de Anaël – ou d'aucun autre enfant ou jeune dit autiste- comme étant dirigés vers moi. Je les aient accueillis comme les manifestation d'une douleur, d'un malaise.

C'est aussi ce que témoigne Johanna Falkenberg (2015), danseuse stagiaire :

> J'ai commencé à apprendre, et j'apprends encore à chaque fois, à avoir une vraie écoute, à être assez patiente pour pouvoir accompagner l'impulsion de l'autre... J'apprends à ne pas prendre personnellement les manifestations de colère ou de rejet, à toujours tenter de replacer les choses dans une globalité dont je ne perçois que les traits les plus grossiers (je pense que c'est une forme d'humilité que m'enseignent les enfants, les jeunes) … [177]

Le bien-être des personnes est la priorité. Il est au cœur de mon attention lorsque je travaille avec des danseurs professionnels en tant que chorégraphe ou professeur. De la même manière, il est le sol même sur lequel je pose mes pieds lorsque j'anime les ateliers évoqués.

> Je dirais que la vertu numéro un (...) est de ne pas nuire. Le numéro deux serait de tenter de discerner le moment où une intervention peut avoir une portée pragmatique processuelle, ce qui est très rare. Et, ayant réussi à le discerner, être capable de trouver ses limites, ce qui nous fait revenir au premier précepte, celui de ne pas nuire.[178]

C'est cette attention qui m'a amenée à utiliser un voile transparent avec Anaël. Par le truchement de ce tissu, nous pouvions établir un contact corporel sans provoquer de mal-être chez lui, sans déclencher des actes violents.

Je me servais de ce voile comme s'il s'agissait d'une peau. Anaël la laissait être en contact avec la sienne. Cela a ouvert un autre champ relationnel. Comme le souligne Louppe, « la peau est un milieu perspectif qui met le corps en relation avec tous les points de l'espace. Elle ne joue pas le rôle de fermeture, d'emballage du paquet organique, mais au contraire ouvre, enfante des volumes.»[179]

---

[175] Un des responsables de centre Le Courtil pour enfants, adolescents et jeunes adultes dits autistes en Belgique, où il a été filmé le beau documentaire "À ciel ouvert" de Mariana Otero. Le travail de l'équipe du Courtil,que nous decouvrons à travers ce documentaire, est exemplaire. Nous assistons un accompagnement qui respecte les spécificités de chaque personne qui accueille et invente à partir de ces singularités. Pour en savoir plus: http://www.courtil.be/courtil/

[176] Dominique Holvoet, in *À ciel ouvert, entretiens. Le Courtil, l'invention au quotidien*. Mariana OTERO – Marie Brémond, Buddy Movies, Paris, 2013, p.81.

[177] En réponse à un questionnaire que je lui ai envoyé en 2015. Version intégrale en annexe.

[178] Félix Guattari ; Suely Rolnik, *op.cit.*, p.375.

[179] Laurence Loupe, *op.cit.,* p. 68.

Lorsque je me mettais en position d'attente, assise ou couchée, avec ce tissu sur mon corps, Anaël venait au contact avec beaucoup plus d'aisance. Nous pouvions commencer alors une improvisation, sculptant d'autres espaces avec nos corps.

Si je soutiens vouloir respecter le désir de la personne, pourquoi alors essayer de trouver des dispositifs permettant le contact, la détente si difficile pour le jeune Anaël ?

Tout d'abord, précisons qu' Anaël, par d'autres moyens que la parole, était en mesure de manifester son accord ou son désaccord vis-à-vis des propositions que nous lui faisions.
D'autre part, cette pratique avait un effet pacifiant pour lui et ouvrait ainsi des champs nouveaux dans ses créations corporelles et dans ses liens sociaux.

Si la danse contemporaine travaille *avec* le sujet, *à partir* du sujet, elle *travaille* également *le* sujet. Elle ne cherche pas à mouler un corps- se faisant plus musclé, dynamique, performant ou flexible, même si ces qualités peuvent éventuellement être acquises.
Comme signale Louppe

> En fait, la danse contemporaine n'a jamais véritablement affiché de programme artistique homogène, portant sur les questions de forme. En revanche, et c'est là où sa poétique frôle d'autres territoires de la pensée et du jugement, elle a toujours soutenu des 'valeurs'. (...)
> Des valeurs morales aussi comme l'authenticité personnelle, le respect du corps de l'autre, le principe de non-arrogance, l'exigence d'une solution 'juste' et non seulement spectaculaire, la transparence et le respect des processus et des démarches engagées. [180]

Karen Nelson mobilise la notion d' « invitation » quand il s'agit de rencontre dans la danse. Et de fait, tout ce que nous construisons avec chacune des personnes mentionnées ici part d'une invitation incarnée par des propositions. Il ne s'agit en rien d'actions qui sont à accomplir, imposées à la personne.[181]

À propos de son travail avec Marie France, la danseuse et chorégraphe Mathilde Monnier (1999) témoigne :
« Il suffirait peut-être de suivre. »
Pour suivre, le point nodal réside dans le désir de découvrir pas à pas le chemin frayé par le sujet. Emprunter ce sentier de l'autre implique l'empathie.

> Dans la vie de tous les jours, l'empathie se produit d'elle-même : en écoutant le voisin raconter son chagrin après la mort de son chien, nous nous identifions automatiquement, à travers nos propres expériences similaires. Mais puisque nous ne sommes pas autistes et ne l'avons jamais été, l'empathie à l'égard des autistes est plutôt un don, que nous devons développer en nous-mêmes. A cette fin, nous sommes obligés de faire appel à nos capacités, plus ou moins performantes, de projection et d'identification pour imaginer et ressentir ce que ça fait d'être Ginette, ou Guy, ou Martin. Ça leur fait quoi d'être qui ils sont - dans leurs têtes et dans leurs corps?[182]

---

[180] *Ibid.,* p. 33 et 37.
[181] Karen Nelson, « La révolution par le toucher » In *Contact-Improvisation.* Nouvelles de danse n° 39/39. Bruxelles: Contredanse, 1999, p.124.
[182] Howard Buten, *op. cit.,*p.195, 196.

Cette empathie, c'est l'accueil kinesthésique de l'énergie de l'autre qui traverse la mienne, qui la transforme, qui la guide.

« Il est des cas où nous faisons les chevaux, nous les psychologues, et sommes pris d'inquiétude : nous voyons notre ombre danser devant nous. Le psychologue doit cesser de *se* voir, s'il veut tout simplement voir. »[183]

Souvent, en cherchant à comprendre l'autre, nous pouvons interpréter ses sentiments en projetant sur eux les nôtres. Nietzsche nous fait cette si belle invitation : taire nos projections afin que nous puissions voir au-delà de nous-mêmes, afin d'ouvrir nos possibilités d'empathie, afin de voir danser nos ombres ensemble.

Kimura Bin[184], en s'appuyant sur l'analyse sémantique de différents mots japonais utilisés pour exprimer l'idée de soi, expose ce qu'il entend par *aida* (« l'entre » en japonais)[185] :

« Aida n'est pas une étendue spatiale mais le principe même de l'acte de rencontre de l'individu ou du groupe avec le monde et supporté par le rapport au fond de la vie. Et le sens commun n'est pas un sens passif mais bien au contraire agissant. »[186]

Cet *entre*, au sens de Kimura, n'est pas une simple « distance psychologique » des hommes, mais un moment, un espace-temps qui travaille « dans la distinction d'une chose d'avec une autre chose »[187] Cette conception d'*aida* donnée par Kimura reprend la théorie du philosophe japonais Watsuji qui, selon Claire Vincent, « a élevé ce terme au rang du concept essentiel pour envisager l'éthique»[188]. L'individu ici n'est pas considéré comme monade isolée, mais en tant qu'il existe et se constitue dans un processus dynamique qui l'engage dans sa relation à autrui et au monde. Selon encore le psychiatre, les japonais « considèrent que l'*aida* interpersonnel est premier et qu'ensuite seulement il s'actualise sous la forme du soi-même et des autres. (…) Le soi-même en tant que tel comprend l'*aida* comme un de ses moments consécutifs. »[189]

La première relation que l'individu établi se fait avec ce qu'il nomme le « fond de la vie » , principe commun aux végétaux, animaux et humains. C'est là une sphère de l'existence qui échappe à la pensée, à la conscience, à la formalisation langagière. D'après Kimura « nous ne vivons que par

---

183 Friedrich Nietzsche, *Crépuscules des idoles.* Paris: Editions Gallimard, collection essais/folio, 2014, maxime n°35; p.16

184 Professeur et psychiatre japonais, Kimura Bin est né en 1931. Il a fait ses études de médecine à la Faculté de médecine de Kyoto et s'est intéressé particulièrement par les conceptions de Minkowski et Binswanger, par l'oeuvre de Nishida puis par Heidegger et Husserl. Il termine sa formation de psychiatre en Allemagne et, de retour au Japon, il publiera plusieurs ouvrages sur la schizophrénie à la lueur de sa clinique et de la phénoménologie.

185 C'est dans *l'Entre :une approche phénoménologique de la schizophrénie,* (1987) que Bin Kimura expose pour la première fois les bases de sa pensée qu'il développera au fil des années.

186 Kimura Bin*, L'Entre*. Grenoble: Editions Jérôme Millon. 2000. Présentation de Claire Vincent, p.62.

187 *Ibid.* p.62.

188 Claire Vincent, Présentation de l'ouvrage de Kimura Bin*, L'Entre*. Grenoble: Editions Jérôme Millon. 2000, p.06.

189 Kimura Bin, « Entre onozukara et mizukara », In *Ecrits de psychopathologie phénoménologique*. Traduction de J. Bouderlique. Paris: P.U.F., 1992, p.37.

le maintien d'une relation à ce fond dans le sentir et l'agir. »[190] L'individu est défini d'une part par le rapport du vivant à ce fond de la vie (indépendamment de toute conscience de soi), et d'autre part comme point de rencontre de l'organisme et de l'environnement sans cesse renouvelé.[191]

La deuxième relation que le sujet entretient est avec ce qu'il nomme l'« absolument autre ». C'est l'*aida* inter-subjectif. Selon Nischida, un individu est pour moi « absolument autre », quand il est indépendant de mon « moi » et « hors lui ».[192] Comme explique aussi Claire Vincent « C'est dans et par la différence (...) qu'un soi peut naître à l'existence, c'est-à-dire dans un rapport au fondement vital (Être) et au principe d'individualité et d'identité (étant). »[193]

En cela, en me différenciant de l'« absolument autre », je peux construire une relation avec lui et en même temps me constituer. Néanmoins, cet « absolument autre » est au fondement du moi. Comme l'explique encore Nischida, « moi et toi reconnaissent l'absolument autre dans leur propre fond et ils se déplacent tous deux vers d'absolument autre; tout en étant absolument autres, moi et toi se déplacent l'un vers l'autre. »[194] Et il continue : « Que je vois l'absolument autre en moi signifie inversement que je me vois en voyant cet absolument autre et c'est par là que ma subjectivité parvient à se constituer. »[195]
Kimura reprend ce concept de telle façon : :

> Quand j'aborde un inconnu, c'est une même tension qui domine entre moi et lui. L'*aïda* inter-subjectif n'est ni un un interstice spatial, ni même psychologique, j'y suis affecté par la rencontre avec autrui et je touche en mon propre fond l'altérité absolue. Par cet absolument autre, le temps et le mouvement vers le futur peuvent exister. L'inconnu, comme tension vers le futur, est identique à l'inconnu qu'est autrui et à l'inconnu de l'absolument autre vécu dans *aïda*. (…) L'autre, pour tout être social, est un rival dans la lutte pour la survie, est le négatif du désir de soi. Maintenir la subjectivité dans son rapport au fond de la vie nécessite de nier chaque fois l'autre comme négativité pour le soi.[196]

Enfin, le troisième *aïda* est *intra-subjectif*.. Selon Kimura, le soi intérieur authentique se trouve uniquement dans cet *aïda* intérieur.

La personne schizophrène souffre, selon le psychiatre, de la pathologie du *aida* qui est alors envisagée « comme une crise de l'individualité, de l'identité du moi. L'expérience pure et noétique supportant la relation au monde y est alors perturbée. »[197]

---

190 *Ibid.* p.23.
191 Julien Fousson, *Kimura Bin : "L'Entre"* http://eduardo.mahieu.free.fr/Cercle%20Ey/Seminaire/Kimura.htm. Date de la recherche 07/04/2013.
192 Kimura Bin, « Entre onozukara et mizukara » *op. cit.* p.105.
193 Claire Vincent, *op. cit.* p.11.
194 Kimura Bin, « Entre onozukara et mizukara » *op. cit.* p.106.
195 *Ibid.* p.131.
196 *Ibid.* p.113, 114.
197 Claire Vincent, *op. cit.* p.08.

> Pathologie de la relation, pathologie d'*aïda*, la schizophrénie doit avant tout être comprise comme étant due à l'insuffisance d'exercice de l'absolument autre qui est le lieu de la constitution du soi. Cet absolument autre, qui apparaît alors sous la forme d'un autre terrifiant en révélant son altérité absolue, est l'inconnu menaçant la subjectivité en son fondement.[198]

Dans ce mouvement circulaire de perception et de renouvellement de ses relations à son milieu, à l' « absolument autre » et à soi, le sujet se montre manquant « d'un rapport conséquent au fondement », il «perd le sentiment de son identité, l'autonomie de son existence et l'évidence naturelle.[199]

Du fait de la spécificité de la relation que le sujet dit autiste entretient avec son milieu, nous pourrions dire avec Kimura qu'il souffre bien souvent de cette même pathologie de l'*aida*. Il est souvent dit ou écrit que, soit enfermé dans sa « bulle », l'autiste ne maintient pas de relation à son environnement, soit dans le contact corporel avec autrui, il se dissout dans l'autre, qui devient alors un prolongement de son corps propre.

Dans le contact improvisation, nous éprouvons souvent cette sensation de fusion avec notre partenaire, dans laquelle respirations, peaux, eaux, os et muscles d'un corps et de l'autre semblent devenir « un ». Mais cela dépend de la distinction entre ces deux corps. C'est cet espace *entre*, cet espace relationnel, d'échange et de dialogue qui nous lie et qui nous donne la possibilité d'unicité. Ainsi, je ne me perds pas dans le contact à l'autre, je ne disparais pas dans le flux de notre rencontre, mais ce contact permet ma construction, ma transformation. Le point de tension entre nos deux corps permet mon équilibre, permet notre ascension, permet notre chute. Le paysage que le partenaire de danse m'offre par son corps me donne la possibilité d'explorer d'autres territoires de moi-même.

À la lumière des propositions de Kimura, nous pouvons poser comme hypothèse que ce contact avec autrui par le biais des corps en mouvements met en jeu les trois dimensions du *aida*. Ces *aidas* se dialoguent, se contaminent les uns aux autres. Ainsi, les corps en mouvement, tel que la philosophie de la danse contemporaine le soutient, transforment nos espaces de pensée, notre relation sensible au monde. Ils nous permettent le choix de poser nos pieds sur un sol déterminé, d'en avoir conscience. Ils nous offrent la possibilité de sculpter, à notre mesure, l'atmosphère qui nous entour et qui nous relie.

Après avoir abordé la rencontre sous forme de rapports duels, je propose maintenant de traiter de l'espace commun. C'est une dimension essentielle lorsqu'un travail s'envisage à partir des singularités de chaque individu.

198 Kimura Bin, « Entre onozukara et mizukara » *op. cit.* p.130.
199 Claire Vincent, *op. cit.* p.09.

Y aurait-il des conditions spécifiques pour l'émergence d'un espace commun ? Quelles seraient les conditions nécessaires pour créer une ambiance comme espace d'émergence ? Dans quelle mesure l'espace physique joue un rôle sur notre état de corps et dans quelle mesure notre état modifie l'espace ?
Quels seraient les dialogues entre les deux ?

> Ce que nous appelons le fond est la base sous-jacente de tous les configurations permanentes des choses qui existent autour de nous. Il est important de percevoir clairement que ce plan de fond, base universelle, est principalement la surface du sol sous nos pieds. [200]

Chaque danseur connaît dans son corps l'importance d'un espace physique accueillant. Quand il entre dans une salle de danse, le premier plaisir est celui de poser ses pieds, tout son corps sur un plancher en bois, propre, sans clous ni échardes. Puis, tout aussi important, vient le plaisir d'un espace aéré, d'une salle spacieuse, avec des fenêtres, et merveilleux atout supplémentaire : une porte qui s'ouvre, une belle vue sur un coin de verdure.

Il s'avère que les espaces de ce genre sont rares et bien souvent réservés à des centres ou des écoles de danse plus élitistes. Si cela est la réalité dans le monde des gens ordinaires, il n'est pas difficile d'imaginer les espaces - ou leur absence - dans les différentes institutions qui accueillent des sujets qui occupent la catégorie d'«incapables».

Durant ces années de pratique, j'ai mené des ateliers dans la salle du sous-sol sans fenêtre et sous nos pieds, une moquette moisie. J'ai aussi mené des ateliers dans la salle de repas avec ses tables et ses chaises, les entrées et sorties interminables du personnel, un sol en plastique qui colle à la peau, empêche de glisser. J'ai pratiqué aussi dans la salle de réunion ou la salle de sport avec leurs matériaux spécifiques et un sol littéralement glacé en période d'hiver. C'est, la plupart de temps, dans des salles qui résonnent, des salles qui étouffent, des salles froides, que les ateliers de danse étaient proposés.

Chaque espace non seulement a, mais crée une certaine ambiance. Tous ces éléments physiques occupent nos différents sens et ont une influence sur notre état corporel et psychique. L'atmosphère créée par eux est perçue et partagée par et entre chaque corps présent. Elle est en dialogue avec ces corps qui se réajustent, s'adaptent ou se contractent.

Pour essayer de remédier aux problématiques rencontrées dans les différents lieux, j'ai toujours amené du matériel[201] qui avait pour fonction non seulement d'ouvrir à un travail spécifique

---

[200] August Scharmazov, cité par H. Maldiney In *Ouvrir le rien. L'art nu.* Paris: Editions Les Belles Lettres, 2010 p. 424.

[201] En grande partie confectionnés par l'artiste Theda Mara – mère de l'auteur de cette thèse.

a partir d'un élément[202], mais la création d'une atmosphère accueillante, qui permet et produit une certaine hétérotopie.

Michel Foucault définit les hétérotopies comme étant

> des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables.[203]

Le philosophe soutient l'hypothèse que l'hétérotopie fait partie de toute société, marquant « (...) une constante de tout groupe humain ».[204] Ces hétérotopies, ces espaces « absolument autres » peuvent disparaître, subir des modifications au fil du temps, changer de représentation, de fonction, d'emplacement physique, selon les valeurs, les coutumes et les principes mouvants de la société concernée.

L'hétérotopie de crise est le premier principe désigné par Foucault. Elle se réfère à « (...) des lieux privilégiés, ou sacrés, ou interdits, réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société et au milieu humain à l'intérieur duquel ils vivent, en état de crise. »[205]

Hier, c'était le service militaire pour les garçons afin que leurs manifestations de « sexualité virile » puissent avoir lieu hors du contexte familial. De façon semblable, la défloration de jeunes filles avait comme nom « le voyage de noces », encore une fois marquant cet espace autre, ici une « hétérotopie sans repères géographiques. »

Aujourd'hui, ces hétérotopies de crise laissent la place à l'hétérotopie de la déviation : « celle dans laquelle on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée. »[206]

Il est possible de dire que les institutions dans lesquelles ont eu lieu ces ateliers de danse représentent une forme d'hétérotopie de la déviation.

Foucault nous dit aussi qu'une hétérotopie peut accueillir, dans un espace réel, d'autres formes d'hétérotopies. Il donne comme exemple le théâtre qui juxtapose différents lieux à l'intérieur du rectangle du plateau, ou alors le cinéma.

Il me semble que cet espace privilégié de l'atelier est un espace absolument autre. Un jardin qui permet des voyages aux quatre coins du monde, comme les jardins traditionnels des Persans.[207]

[202] Je souligne ici l'importance des objets dans ces ateliers – aussi bien pour la création d'un espace commun que pour les possibilités de relation qu'ils permettent.

[203] Michel Foucault, *op.cit.,* p.15.

[204] *Ibid,* p.15.

[205] *Ibid,* p.15.

[206] *Ibid,* p.16.

[207] Comme l'explique Foucault, ces jardins avaient des «significations très profondes et comme superposées. Le jardin traditionnel des Persans était un espace sacré qui devait réunir à l'intérieur de son rectangle quatre parties représentant les quatre parties du monde (…). » Michel Foucault, « Des espaces autres », *op.cit.* p.17.

Mais pour que cet espace puisse être un jardin et non un lieu où l'on dresse des individus, certaines conditions sont nécessaires.

L'aspect physique d'un espace est important pour toute création et doit être pris en compte par les encadrants d'un atelier. Mais l'ambiance créée par la présence des êtres dans un certain lieu l'est tout autant, sinon d'avantage. La présence d'un individu ne se réduit pas à l'espace individuel de celui-ci mais elle colore d'une certaine façon l'espace partagé par plusieurs. Comme nous l'explique Merleau-Ponty :

> Supposons que je sois en présence de quelqu'un qui, pour une raison ou pour une autre, est violemment irrité contre moi. Mon interlocuteur se met en colère, et je dis qu'il exprime sa colère par des paroles violentes, des gestes, des cris... Mais où donc est cette colère? On me répondra : elle est dans l'esprit de mon interlocuteur. Cela n'est pas très clair. Car enfin cette méchanceté, cette cruauté que je lis dans les regards de mon adversaire, je ne puis les imaginer séparées de ses gestes, de ses paroles, de son corps. Tout cela ne se passe pas hors du monde, et comme dans un sanctuaire reculé par delà le corps de l'homme en colère. C'est bel et bien ici, dans cette pièce, et en ce lieu de la pièce que la colère éclate, c'est dans l'espace entre lui et moi qu'elle se déploie. [208]

L'état d'un enfant ou d'un jeune a une influence déterminante sur l'ensemble du groupe et il n'est pas rare qu'une *crise*[209] de l'un, déclenche la *crise* d'un autre ou de plusieurs.

Il y a lieu de mettre en place un dispositif physique propice. Et cela doit nécessairement être accompagné d'une certaine façon d'être là pour distiller, induire une ambiance qui favorise la création, l'émergence de vie. Il s'agit donc pour l'intervenant de quitter les notes de son cahier, ce qu' il avait prévu, projeté pour le déroulement de l'atelier, afin d'être à l'écoute des besoins de chacun, du souffle que lui donne tel ou tel, pour voir la petite pépite qui se cache dans le creux de la main d'un autre, pour entendre l'appel de l'espace partagé.

Et enfin, pour nourrir cette présence, il est nécessaire que l'intervenant se nourrisse du présent. Le présent est corrélé à la présence. Aussi, « être atteint dans son présent, c'est l'être dans sa présence »[210] Pour dire notre présent, Henri Bergson propose deux expressions. Il dit que notre présent est une « intervalle de durée »[211]. Il dit aussi qu'il s'agit d'une « épaisseur de durée »[212].

Cette qualité de présence, c'est ce que Martin Heidegger nomme la *dasein*. On traduit habituellement ce terme par *l'être-là*. Maldiney, lui, propose de le traduire par *être-le-là* du monde : « Est présent qui est à l'avant de soi, en précession de soi-même. Pareillement, *dasein*, traduit souvent par être-là, veut dire : être-le-là de tout ce qui se manifeste en soi, dans l'ouvert ». [213] Un

---

[208] Maurice, Merleau-Ponty, *op.cit.* p.20.

[209] Le choix de mettre le mot crise en italique vient du fait de ne pas pouvoir recueillir la parole du sujet concerné. Même si, à nos yeux, la personne vis, sur le plan des phénomènes, des manifestations brusques, violentes, nous ne pouvons pas dire qu'il s'agit en effet d'une crise, le sujet seul pouvant dire si ce moment recouvre pour lui cette réalité.

[210] Henri Maldiney, *Philosophie, art et existence:* La nuit surveillée. Paris: Les éditions du Cerf, 2007, p.39.

[211] Henri Bergson, *Durée et simultanéité*. Paris: Presses Universitaires de France1968, p. 45.

[212] Henri Bergson, *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris : Les Presses universitaires de France, 1965, p.118.

[213] Henri Maldiney, *Penser l'homme et la psychose.* Grenoble: Edition Jérôme Millon. 2007. p.223.

dasein qui émerge, qui induit *être ici dans le monde*, permet une qualité de présence comme forme de production.

Mais *être ici dans le monde* serait-il suffisant pour créer un environnement commun, un territoire d'émergences ?

L'état de présence que nous évoquons tellement au sein des arts de la scène peut avoir différentes textures et différentes incidences. Elle peut entraver l'émergence de création, de vie. Elle peut au contraire la permettre, en être le point nodal.

Être-le-là du monde implique un certain état, un *être avec* dans son corps, un engagement. Cette couleur de présence ouvre à la construction d'un espace commun, un espace du devenir. Comme nous l'enseigne Paulo Freire « personne peut être dans le monde, avec le monde et avec les autres de manière neutre. Je ne peux pas être dans le monde avec des gains dans les mains (…). »[214]

Pour *être avec*, soulignons-le encore, il faut taire nos volontés, nos projections, faire silence. Sous l'arbre qui accueille nos présences, je pose mes pieds sur la terre, je sens, dans mon corps, la danse possible des feuilles qui, avant de commencer, contamine déjà cet espace. Je produis en moi la possibilité d'un jardin – un jardin que j'offre à l'espace et qui, partagé, devient une forme d'hétérotopie.

Dans le cadre d'un atelier, pour initier un espace commun, nous avons généralement deux points d'appuis : partir d'une proposition corporelle ou d'un état de présence d'un participant ou encore en se basant sur ce que l'on nomme en danse contemporaine et plus particulièrement en improvisation, *l'appel produit par l'espace lui-même*.

Pour explorer le premier point d'appui évoqué, je me propose d'évoquer quatre jeunes dits autistes : Quentin, qui j'ai rencontré au Centre Hospitalier Guillaume Régnier, Mathis, Killian et Lucile[215] , que j'ai rencontré à l'I.M.E. Le Triskell.

Concernant les trois jeunes gens de l'I.M.E, j'évoquerai plus particulièrement l'expérience du projet Corps-accords de la Cie et Association Dana et notamment des ateliers *mixités danse* de ce projet[216]. Ce projet, réalisé au sein de deux I.M.E., avec un partenariat avec 3 institutions culturelles, est composé par différents étapes et axes :

1) *Workshop* de sensibilisation, destiné aux professionnels de toutes les structures concernées ;

2) Ateliers de danse hebdomadaires au sein de deux I.M.E.;

[214] Paulo Freire, *op.cit.* p.57.

[215] Que nous avons déjà rencontré.

[216] Ce projet, soutenu pour deux ans par la Fondation de France, a été crée par l'association Dana, avec la collaboration des professionnels de l'I.M.E. Le Triskell. Il a pour but de développer et valoriser le potentiel créatif ainsi que l'épanouissement d'enfants accueillis en Institut Médico-Éducatif au cours d'une pratique artistique régulière. Il s'agit également d'accompagner l'enfant dans sa rencontre avec l'art en favorisant un accès culturel diversifié, mixte et décloisonné.

3) Sorties culturelles (spectacles de danse et cirque[217]) ;

4) Ateliers et représentation sur un plateau, exploration d'ombres et lumières, en partenariat avec le Théâtre du Grand Logis à Bruz;

5) Atelier *danse mixité* incluant les membres des familles des enfants et des jeunes ;

6) Atelier *danse mixité* avec la participation de jeunes musiciens du Conservatoire de Rennes et de leur professeure, Karine Mauvillan.

7) Atelier *danse mixité* avec la participation d'un groupe d'enfants danseurs du Centre Culturel le Triangle de Rennes et leur professeure, Nathalie Salmon.

Chacune de ces étapes a nécessité un temps qui a dépassé largement celui que nous avions prévu. De nombreuses réunions[218] ont été nécessaires pour permettre le bon déroulement de ce projet ambitieux et novateur. Plusieurs parents des enfants et des jeunes dits autistes impliqués dans le projet nous ont témoigné que cette expérience artistique et culturelle, en dehors de toute institution spécialisée était pour eux sans précédent.

Phillippe Salliot (2015)[219] dit ainsi : « cette expérience nous permet d'échanger avec d'autres familles et de prendre confiance dans nos activités avec nos enfants et dans leurs capacités. (…) j'ai trouvé ces moments forts, plein d'émotion, de respect. »[220]

La beauté de ces rencontres ne résidait pas seulement dans l'expérience vécues par les sujets dits autistes, comme en témoigne Marylaure Delahaye[221] (2015): « franchement, quelle richesse, la rencontre pour un public d'étudiants en musique ou de jeunes petits danseurs dont leurs études, leurs activités ne les prédisposent pas à la rencontre de la différence liée au handicap mental. »[222]

Malgré toutes les paroles touchantes que nous avons pu entendre, nous avons constaté, dans la mise en œuvre de ce projet, le long chemin que chacun d'entre nous doit encore parcourir pour une société qui favorise l'égalité, qui célèbre (et non «tolère») les différences et combien ces différences convoquent encore les sentiments de peur, de honte ou de culpabilité. Nous avons certainement de quoi nous réjouir de toutes les nouvelles lois ici et là visant à modifier le présent et l'avenir des groupes minoritaires. Certes, elles suivent l'évolution de la façon dont nous concevons la différence. Cependant, qu'on le veuille ou non, les préjugés cachés nous contaminent encore. Le processus vers une égalité véritable est lent et ne dépend pas seulement des prescriptions du

[217] Il a été également prévu au départ un partenariat avec un centre d'art contemporain mais la nature des expositions proposées n'étaient pas propice, à nos yeux, à l'activité à laquelle nous avions imaginé avec les groupes.

[218] Avec les membres des familles, les enseignants, des stagiaires, les artistes, les jeunes et enfants des centres culturels, les professionnels responsables de ces structures, ainsi que les professionnels des deux IME.

[219] Papa de la jeune Sanata.

[220] En réponse à un questionnaire envoyé par moi en 2015. Version intégrale en annexe.

[221] Maman de Mathis, déjà citée.

[222] En réponse à un questionnaire envoyé par moi en 2015. Version intégrale en annexe.

législateur, mais de ce que nous en faisons[223], de notre agir profond, de notre façon de poser nos pieds sur la terre.

Si je ne provoque pas en moi un mouvement interne qui permet la transformation, qui met en question la frontière entre le *nous* et le *ils*, je peux, tout en affichant un projet d'*inclusion*, produire de multiples formes d'exclusion. Ces manifestations dissimulées de discrimination passent souvent inaperçues et en premier lieu aux yeux même des porteurs de projets. Au fil des années, j'ai en effet rencontré plusieurs exemples où le «handicapé» est toujours digne de «miséricorde», où «le pauvre et le noir » auront une dette éternelle envers celui qui les a «sauvés».

Mais ce « métier d'homme », comme dit Jollien (2008), est un chemin sans fin, avec des ruisseaux, des plaines, des montagnes et aussi des raccourcis. Parfois, nous avons l'impression d'être dans la « bonne direction ». Mais en fermant les yeux, nous nous rendons compte que nous nous sommes noyés dans les eaux de nos volontés. D'autres fois, nous nous cachons à nous-même nos préjugés qui nous font honte. Tout cela est normal dans la mesure où cela implique que nous conquérions peu à peu notre propre liberté, que nous nous détachions des valeurs que la société a creusé en nous. C'est là un sentier souvent long et difficile. Mais surtout, pour mettre tout cela en mouvement, dans l'intime de soi-même, nous devons avoir le courage de voir ce qui nous déshonore. Accueillir « ce voir », est source de transformation. C'est à ce prix que peut alors se produire des espaces d'émergences, l'hétérotopie d'un jardin.

Mais une question reste encore ouverte : comment serait-il possible, dans ce jardin aux multiples verdures, de créer un territoire commun à tous ? Comment faire pour que chacun ne parte par dans un coin de la terre ? De la singularité de chaque individu rencontré et de chaque groupe constitué, de cette multitude de branches et brandilles de différents verts, pourrions-nous identifier les racines d'un seul arbre? Si à chaque fois différent et unique, quelle serait l' « ossature » de cet arbre qui nous accueille?

Commençons par les sentiers que nous offre Quentin.

Quentin

Quentin a 20 ans aujourd'hui. Nous avons dansé ensemble pendant 2 ans. Il faisait partie d'un groupe au Placis Vert, du Centre Hospitalier Guillaume Régnier.

Quentin chantait pratiquement tout le temps un chant extrêmement aigu, qui pouvait casser une montagne de verres en cristal. Cela pouvait provoquer l'irritation d'une bonne partie des personnes présentes. Son chant inondait l'espace sans pour autant provoquer, à l'intérieur de celui-ci

[223] De plus, les lois elles-mêmes peuvent être plus ou moins respectées, appliquées, tout comme bien ou mal interprétées.

aucune possibilité d'ouvertures. C'était comme si ce chant remplissait l'espace à *ras-bord*, oppressant quelques-uns. Les sons vocaux, celui d'un chant, d'une note continue, d'une mélodie, ou des bruitages, sont d'une grande richesse de travail pour les ateliers. Dans le cas des sujets dits autistes, cet élément peut ouvrir un grand nombre de possibilités de rencontres et de créations.

Ma première tentative de composition à partir du chant de Quentin fut celle de l'imiter, ce qui n'était pas la bonne porte à ouvrir. Quentin a augmenté le volume de sa voix, cette fois-ci encore plus aiguë, provocant le malaise de plusieurs.

Un autre jour, je suis partie de sa mélodie, mais cette fois-ci donc, sans la reproduire. Sa mélodie était devenue le support d'un chant imaginaire, dans lequel des adultes participants à l'atelier ont pu, dans mon sillage, rajouter d'autres bases mélodiques et rythmiques, en incluant aussi d'autres matériaux sonores présents dans l'instant, provenant d'un jeune dit autiste. Même si la grande majorité des sujets dits autistes n'ont pas participé vocalement à ce chant, celui-ci a coloré l'ambiance de l'espace qui, partagé, est devenu un espace commun. Est apparu pour le coup une ambiance qui ouvre sur un champ des possibles.

Il est évident que cela n'a pas pu être reproduit à chaque fois. Comme nous l'avons déjà souligné, un territoire se crée en effet par le biais d'agencements. Ainsi, parfois le chant imaginaire n'avait pas de « sens » dans ce moment précis ou ne pouvait pas avoir lieu en raison de ce qui était vécu par les uns ou les autres.

D'autres fois, Sarah[224] posait sa main sur le ventre de Quentin, afin de *redescendre* son énergie. Dans ces moments de chants, il paraissait quitter le sol pour s'envoler avec ses notes aiguës. Dans son corps, on sentait alors l'absence de la terre, de l'ancrage, de son poids. Plusieurs fois Sarah, par le contact qu'elle établissait avec le corps de Quentin, l'amenait à un calme corporel qui pouvait contaminer l'ambiance partagée. La texture de l'espace était imprégnée par leur qualité de présence, par ce duo qui a pu naître de ce terrain.

Lucile

La jeune Lucile était très réceptive à son milieu. Il jouait pour elle un rôle déterminant dans son état de disponibilité ou, au contraire, de fermeture, de malaise.

La personne dite autiste, cela est souvent évoqué, a besoin de repères. Temple Grandin. nous l'indique : « Maintenez un environnement stable, ordonné et sécurisant. L'enfant autiste n'arrive tout simplement pas à trouver ses repères s'il y a trop de changements dans son quotidien. Faites les

[224] Sarah Desaire, déjà citée.

choses dans le même ordre chaque jour ».[225]

Le projet Corps-accords, en marchant avec précaution, a proposé des ateliers dans des lieux qui étaient inconnus aux jeunes dits autistes, avec d'autres enfants et jeunes qu'ils ne connaissaient pas. Autant de changements qui pouvaient en effet, provoquer le mal-être de plusieurs. Afin de préparer le groupe pour cet atelier *danse mixité*, en plus des paroles dites par leurs parents ou leurs éducateurs, Nathalie Salmon[226] était venue danser une fois avec les jeunes et les enfants à l'I.M.E. J'ai de plus inséré dans les ateliers, en amont, les mêmes propositions que nous allions retrouver plus tard. Enfin, le matériel utilisé dans chaque atelier à l'I.M.E. (tissus et coussins colorés disposés au sol) nous ont suivis dans nos déplacements.

Ce matériel créait notre hétérotopie à nouveau, un lieu « absolument autre » dans un autre lieu.

Les enfants du triangle sont arrivés dans cet espace, nouveau pour eux aussi, puisque investi autrement. Excités, ils couraient à chaque coin de la salle, parlaient et riaient fort. Malgré toute la préparation faite en amont, malgré tous nos bonnes intentions, Lucile au milieu de ce puissant vacarme, faisait montre d'un grand malaise. Son corps était crispé et elle tenait ma main ou celle de Cécile[227] avec force. Elle se déplaçait en cercle, frôlant les parois des murs. Cécile est alors allée au sol avec Lucile et toutes les deux ont partagé un de nos tissus. Ici, malgré la qualité de présence de Cécile, du fait de l'excitation abondante des enfants, il n'était pas possible de créer un espace commun, comme ce fut le cas pour Sarah et Quentin. J'ai alors fait part au groupe du silence, du calme dont avait besoin Lucile. Je les ai invités à faire attention à elle, à ouvrir leur champ de perception. À partir de là, le groupe a changé complètement de dynamique. Les enfants se sont mis également sur les tissus, l'un tirant l'autre. Le vacarme a laissé la place au silence, aux petits chuchotements et un espace commun a éclot.

Le malaise de Lucile, ou son « impossibilité » d'être avec nous, a permis l'exploration d'un autre possible.

Mathis

Mathis est un jeune de 17 ans. J'ai travaillé durant une année avec lui. C'était l'année de mise en place du projet Corps-accords. Mathis est à mes yeux un artiste. Il est danseur, comédien et musicien. Je ne sais pas s'il le sait. C'est avec ces yeux en tout cas que je le vois.

Dans les premiers temps d'ateliers, Mathis dansait quasi exclusivement avec son éducatrice

[225] Temple Grandin, *op. cit.,* p.196.
[226] Intervenante danse au Centre Culturel le Triangle qui donnait des cours de danse aux enfants qui ont rencontré le groupe de l'I.M.E.
[227] Cécile Barbedette, déjà citée.

Fernandes Viana, Anamaria. Dança e autismo : espaços de encontro - 2015

Elisabeth[228]. Lorsqu'on s'approchait de lui, soit il se tournait vers le sol ou le mur, soit il nous disait au-revoir avec un geste de la main, ou encore il nous soufflait, comme le grand méchant loup qui veut détruire la maison. Peu de temps avant les *ateliers mixités*, Mathis a commencé à accepter les invitations des autres personnes et faisait, de lui-même, des invitations dansantes qui souvent finissaient par le souffle ou le signal de la main. Il donnait la fin de la rencontre.

Mathis fut, lors de notre première rencontre avec les enfants du Triangle, le point de départ pour la construction de l'atelier. Évidement cela n'était ni imaginé, ni projeté ou désiré en amont. Les propositions de Mathis étaient si évidentes et si ouvertes qu'il m'a était aisé de partir de celles-ci pour tenter de cheminer avec tous. Et pour le coup, ce que nous avions programmé avec Nathalie a été mis en grande partie du côté. Dans cette nouvelle salle, un nouvel objet, caché derrière les rideaux et dont les enfants du Triangle, comme c'est le cas de pratiquement tous les cours de danse contemporaine, n'ont pas l'usage : un grand miroir. Mathis le trouve, il ouvre un petit espace qui s'agrandit peu à peu. Puis, nous ouvrons complètement le rideau.

Mathis se voit, il nous voit.

Je propose alors au groupe de s'asseoir comme lui, devant le miroir, et d'imiter ces gestes. Mathis nous propose alors des mouvements de bras et des chatouilles sur le corps des personnes assises à ses côtés. Nous le suivons, le groupe est ravi. Mathis se remplit d'air et souffle sur les uns et les autres, mais ce souffle paraît cette fois-ci ne pas revêtir la même fonction que d'habitude. Il ne semble plus souffler pour chasser les intrus, mais par jeu. J'explique au groupe que c'est un geste qu'il aime faire et nous le baptisons le « souffle de Mathis ». À partir de là, un enfant souffle un autre qui, soufflé, roule ou chute. Nous partageons le souffle de Mathis, nous partageons nos danses, nous créons une nouvelle esthétique.

A un autre moment, Mathis fait un câlin à Clémence[229], et à nouveau, ce fut le point de départ pour une danse contact explorée par chaque petit danseur. Pour la dernière séance de travail, ce n'est plus Mathis qui guide le groupe. Cette fois-ci il suit trois jeunes danseuses qui le promènent dans la salle avec un élastique. De loin, il dit au-revoir, cette fois-ci, à ces parents.

> C'est le dernier pour cette saison et les parents ne participent pas à cet atelier, nous reviendrons pour partager un petit verre de l'amitié en fin de séance. Au moment de partir nous prenons le temps de regarder Mathis qui commence l'activité, il nous regarde, nous sourit, se lève pour suivre deux élèves qui l'enferme dans un élastique au niveau de la taille avec les deux danseuses devant. Mathis accepte de cheminer. Il nous regarde avec un large sourire et nous fait signe de sa main pour nous dire au revoir. Nous sommes très émus, Mathis a accepté en notre présence, le lâché prise, pas de blocage et ses deux jeunes filles ne semblent pas impressionnées par ce grand gaillard, au regard rond, dans l'attente du ressenti de l'autre : Vous m'acceptez tel que je suis ! Pas de problème ! « Mathis vient » demandent les danseuses tout en lui prenant la main et c'est la révélation, Mathis se lève, il

[228] Il s'agit d'Elisabeth Choplin, déjà cité.
[229] Clémence le Bras, stagiaire danse de l'association Dana.

est grand ce jour-là et surtout il accepte de nous le montrer…[230]

Killian

Killian est un jeune de 15 ans avec qui j'ai dansé la même année qu'avec Mathis.

Lors des premiers ateliers au Triskell, Killian pouvait parfois, tout en jouant, en dansant, en s'amusant, pousser très fortement la personne avec qui il dansait. C'est fut le cas par exemple de Nathalie Salmon lors de sa visite au Triskell. Au vu de la violence de ces gestes, nous nous sommes demandés s'il lui était possible de participer aux *ateliers mixité*s. Nous avons décidé tout de même de faire ce pari, en demandant à ses parents de rester proches et en sollicitant la présence de son éducateur, Yannick, avec qui il avait une relation privilégié.

À notre grande surprise, Killian s'est montré extrêmement doux envers les enfants, pouvant même tenir dans ses bras les petits frères de Lucile, âgés de peu d'années et qui ont dansé avec nous[231]. Killian nous a montré combien nous pouvons nous enfermer dans nos *a priori* et combien nous devons faire confiance à l'autre, à sa transformation. Pour son premier atelier *mixité danse*, nous avons disposé, en plus des tissus et coussins au sol, des élastiques tendus à des hauteurs différentes, d'un mur à l'autre, occupant une bonne partie de la salle.[232]

Killian se montrait heureux d'être parmi ces nouvelles têtes et se déplaçait librement dans cet espace qui nous rassemblait, malgré les différentes façons qu'avait chacun de l'utiliser. Killian soulevait un bout d'élastique pour qu'un enfant puisse passer, et cela, avec attention, à sa manière à lui. Dans son parcours, Killian faisait des courtes pauses, dans lesquelles il montrait des gestes avec sa main[233] aux enfants proches. On déchiffrait ces gestes: « chocolat », « jambon », « frites »... Alors, une petite danseuse prend la parole. Et elle traduit les mots de Killian. Cet enfant utilise un appareillage pour sa presque totale surdité. Elle devient alors la « collaboratrice » de Killian et elle enseigne aux autres de nouveaux mots.

Cette jeune danse au sein de ce groupe depuis très longtemps. C'est la première fois que sa différence n'est pas un déficit mais une richesse, quelque chose que les autres n'ont pas.

À travers elle et Killian, le groupe partage un espace commun, cette fois-ci par la découverte d'une autre constellation, qui était, sans qu'ils s'en aperçoivent, si près d'eux.

Une autre façon de construire un espace commun a comme point de départ l'atmosphère

[230] Témoignage de Marylaure Delahaye (2005). Version intégrale en annexe.
[231] Lors des ateliers *mixité famille.*
[232] Cela avait pour but la création d'un espace commun, d'un dispositif de jeu commun et le déplacement des jeunes et des enfants dans cet espace – ce qui a provoqué plusieurs rencontres entre eux.
[233] Killian connaît quelques mots en langue de signes française.

même de l'espace, sa voix, sa pulsation, son cri. Tout danseur à expérimenté cela : sentir par les pores ce dont l'espace a besoin, ce qu'il réclame, ce qu'il recèle.

Une des personnes qui m'a beaucoup appris à écouter l'espace de cette façon fut Patricia Kuppers.

En mai 2014, les danseurs-improvisateurs et chorégraphes Patricia Kuppers et Franck Beaubois m'ont invité à participer[234] à un temps de résidence avec 12 enfants et jeunes dits autistes, accompagnés par cinq éducateurs. Ce groupe a fait environ 400 km pour arriver là. Pour beaucoup de jeunes, c'était la première fois qu'ils dormaient hors de la maison.

Patricia et Franck ne travaillent pas régulièrement avec « ce public » mais ils s'y intéressent par les formes immanentes de danse avec eux, par les chemins jusqu'alors inexplorés, des chemins étrangers. Sans vouloir acquérir ou construire de nouvelles méthodes, ils préfèrent le champ de l'exploration permanente.

Nous avons tous ensemble travaillé durant une semaine, à raison de 6 heures par jour, partageant également les moments de la vie quotidienne.

Un jour, Patricia a fait des propositions qui s'adressaient seulement aux adultes (puisque apparemment inaccessibles à la compréhension des autres). Tous ont adhéré, partageant une danse commune. Parmi les propositions, il y avait celle de marcher dans la salle les yeux fermés, en mettant le focus sur le poids du corps et les appuis de celui-ci sur le sol. À un moment donné, quand le groupe a ouvert les yeux pour une pause dans laquelle Patricia a donné des nouvelles indications, j'ai observé qu'une bonne partie du groupe d'enfants et jeunes étaient en dehors de cette danse, appuyés contre les murs, assis ou allongés. Ils n'étaient pas « avec nous » ; ce « nous » dont nous parle Deligny, évoqué plus haut. J'ai alors fait le pas que je propose à ceux qui m'accompagnent dans mes propres ateliers : celui de la désobéissance. Je suis donc allé à la rencontre des jeunes et, comme je le pratique d'habitude, j'ai fais invitation.

À la fin de l'atelier, lors d'une discussion entre danseurs autour de la journée de travail, Patricia, en évoquant mon attitude, m'a fait un cadeau. Lorsque je lui ai demandé à qui était destinée l'activité, elle m'a répondu : « à l'espace ». J'ai pu alors voir que, même si l'espace était un point important de mon travail, la façon dont elle l'abordait ici ouvrait une dimension toute nouvelle d'explorations et de perceptions.

Patricia, la plus part du temps, au lieu de solliciter directement les enfants, proposait de sculpter l'espace avec une certaine énergie ; une énergie qui pouvait contaminer l'ensemble du groupe.

Ainsi, ce n'est pas elle qui faisait invitation, mais elle faisait en sorte que l'espace même puisse les

[234] Dans leur studio où ils travaillent et vivent une partie de l'année.

inviter. Et cela, par le biais d'une certaine qualité corporelle des danseurs. Ce sentier que Patricia m'a ouvert est d'une grande richesse. Il est aujourd'hui inclut dans mon travail.

Cependant, au regard des différences de chacun, je préfère être *mobile* entre ces deux façons d'agir. Il me semble que l'invitation directe et l'invitation par la sculpture de l'espace ne sont pas incompatibles mais au contraire, complémentaires.

Trois autres principes de l'hétérotopie désignées par Foucault nous intéressent ici. Le premier est celui d'un découpage du temps, d'une rupture avec le temps traditionnel représentée soit par le temps qui s'accumule à l'infini (celui des musées et des bibliothèques) soit, au contraire, par le temps passager, sur le mode de fête (des foires ou encore les villages de vacances).

Je soutiens l'hypothèse que l'hétérotopie produite au sein des ateliers fait également rupture avec le temps. Elle relie l'infini et l'éphémère. C'est une apnée dans le temps, une suspension de celui-ci où l'instant d'une minute nous donne la sensation de l'éternité. Elle ne représente pas l'infini tel un musée, mais nous pouvons le vivre dans nos corps et ce vécu est toujours celui d'un temps passager. En cela, elle fait rupture avec nos modes d'appropriation traditionnelle du temps.

L'autre principe d'hétérotopie qui nous intéresse est celui d'ouverture et de fermeture qui à la fois « les isole et les rend pénétrables . En général, on n'accède pas à un emplacement hétérotopique comme dans un moulin. Ou bien on y est contraint, c'est le cas de la caserne, le cas de la prison, ou bien il faut se soumettre à des rites et à des purifications. »[235]

En effet, l'espace de l'atelier est un espace privilégié, un « espace autre », qui se met à part des autres espaces de l'institution et il ne suffit pas d'y pénétrer avec son corps pour rentrer dedans. Comme dans la salle de repas où j'ai travaillé au Foyer de vie Logis la Poterie, les entrées et sorties du personnel à l'intérieur de notre espace ne les intégrait pas pour autant dans notre hétérotopie. Même si cet espace peut être un lieu de passage, pour y rentrer il faut une présence, il faut faire partie de cette petite communauté qui produit une certaine hétérotopie.

Puis, un autre point important à signaler, est celui de la contrainte de la participation du sujet. Si, lorsque nos enfants ou nous-même décidons de faire une activité quelconque, nous exprimons clairement notre désir. Comment alors faire pour la personne dite autiste qui n'a pas l'usage du langage verbal ? Comment savoir si elle a ou non du désir à l'endroit de cette activité ?

En effet, les sujets avec lesquels j'ai travaillé n'ont pas demandé à être inscrits dans l'atelier. Alors, si cette première liberté ne leur a pas été donné au départ[236], il me semble d'autant plus vital de leur donner, à chaque instant, la liberté d'accepter ou non une invitation et en concertation avec

[235] Michel Foucault, *op.cit.,* p.18.
[236] Puisque impossible autrement.

l'équipe, interroger ouvertement et constamment si le sujet semble se plaire dans l'atelier, si cette activité paraît répondre à ces besoins, à ces désirs, à sa singularité. Par ce fait, nous minimisons quelque peu la part de pouvoir que nous exerçons à l'encontre du sujet.

Puis, en dernier, Foucault soutient que l'hétérotopie a une fonction. Par rapport à espace restant, soit elle crée un « espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoirement tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée », « ou bien, au contraire, créant un autre espace, un autre espace réel (…) ».[237]

Il me semble que nos espaces sont à la fois des espaces d'illusion et des espaces réels. En effet, cet espace, sans même le vouloir, dénonce les cloisonnements de notre société par l'ouverture qu'il offre, par la rupture des codes qu'il engendre. Et espaces *réels,* au sens où Jacques Lacan nous propose le réel. Très tôt dans son enseignement, il introduit les trois registres du symbolique, de l'imaginaire, du réel. Jacques Lacan va traiter de la catégorie du réel jusqu'à ses derniers séminaires. Disons (trop) rapidement qu'il s'agit de ce qui échappe à toute formulation possible. Le réel est là où se dérobe toute élaboration langagière possible. Il produit des effets mais ne peut pas être recouvert du langage. C'est sans doute par là que l'on peut saisir l'ambiance, en tant que manifestation de ce réel : elle se ressent, se perçoit, produit des effets, sans qu'on puisse l'attraper dans les filets du langage. C'est sans doute là que réside la dimension réelle des espaces évoqués.

Dans les différents exemples mentionnés, j'ai essayé de présenter quelques possibilités de rencontres et d'émergences. Je n'ai pas toujours, et loin s'en faut, trouvé les bonnes portes. Je n'ai pas toujours eu la qualité de présence nécessaire pour cela.

Nombreux ont été les ateliers desquels je suis sortie avec une sensation de frustration ou de mécontentement envers moi-même. Mais même si l'expérience de ces échecs n'était jamais agréable, il est certain que j'ai beaucoup appris d'eux. Et dans ces moments, enfants, jeunes, éducateurs, infirmières ou stagiaires de danse, m'ont énormément enseigné. Je pense même que ces ateliers m'ont plus appris que ceux desquels je suis sortie heureuse de moi-même. Il ne s'agit pas pour autant de faire d'éloge de l'erreur qui amènerait l'individu à ne pas faire attention à l'autre sous prétexte que l'on apprend ainsi. Mais cela nous convoque à découvrir ou redécouvrir nos limites, nos incomplétudes, notre humanité en somme.

L'erreur vue ainsi nous ouvre la possibilité d'éclairer les piliers de cette pratique, de questionner notre agir qui parfois devient automatique, aveugle. Parfois je crois juste désirer, mais les griffes du vouloir m'attrapent, m'avalent.

Y aurait-il une méthode pour éviter cela ?

[237] Michel Foucault, *op.cit.,* p.18.

Bien que la qualité de présence soit une chose que nous pouvons travailler, développer et nourrir, bien que je mobilise un ensemble d'éléments qui soutiennent ce mouvement, je ne peux pas la contrôler comme je le ferais avec le contrôle de ma télévision. Il y a des moments où, même si je pense à ma respiration, à mes pieds, je serais prise par une préoccupation, une pensée, une émotion et malgré mon envie, je serais incapable d'écouter l'autre, de donner les outils justes aux professionnels qui m'accompagnent.

Je propose ici, parmi plusieurs exemples[238], deux situations concrètes qui nous montre comment les erreurs font partie de ce travail.

Céline

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

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

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

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

Avec précaution, car danser avec Céline, c'est comme marcher sur des œufs posés sur des verres en cristal, nous commençons notre danse. Céline a un sens de son centre de gravité qui m'impressionne. Elle joue avec le déséquilibre, comme un funambule qui ne tombe jamais. Elle semble trouver son équilibre par la recherche du déséquilibre, elle danse au bord de la falaise, sans tomber. Elle grimpe sur moi. Je suis sa montagne, son socle, son arbre. Elle grimpe, me fait et se fait confiance. Je me réjouis, je suis avec elle.

Nous continuons, avec précaution. Nous sommes ensemble, nous respirons ensemble.

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

Et là, dans cet instant, je ne suis plus avec elle mais avec ma volonté. Par un petit mouvement, tout

[238] Pour ce résumé je ne cite que deux exemples. Dans la version intégrale de la thèse, écrite en portugais, le lecteur pourra en trouver d'autres.

petit mais solitaire, j'essaie de la monter encore plus haut, quelques centimètres au dessus : « ça serrait tellement beau comme mouvement »...
Céline descend à terre ; elle me quitte ; elle m'apprend.
Merci Céline de ce beau cadeau.

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

Et Deligny nous enseigne encore :

> Le vouloir emporte l'être comme l'aigle un agneau, ou mieux comme une hirondelle une plume dont elle garnira son nid; mieux encore; il n'y a plus ni plume ni nid; il n'y a même plus d'hirondelle, ne reste que le vol du vouloir emmenant avec lui sa propre gravité.
> On aurait pu penser que l'homme était apparu à la manière d'un intermède dans le spectacle de la nature.
> Voilà qu'il décide, à lui seul, tout le spectacle.[239]

François

François est un jeune de 16 ans avec qui j'ai dansé pendant un an à l'I.M.E. Le Triskell. François montre quelques obsessions corporelles, comme celle de toucher son index sur le poignet, demandant, selon la traduction des éducateurs, l'heure qu'il est ou bien manifestant son désir de partir. François baisse souvent son pantalon et ses sous-vêtements lors d'un atelier. Il semble savoir que ces gestes ne sont pas les bienvenus, mais il les fait avec un plaisir manifeste et cela, malgré le grognement des éducateurs. Une autre obsession de François, en particulier dans les ateliers de danse, est de nous demander, en nous guidant avec ses mains, de toucher son ventre. Il rit, frotte vigoureusement ses mains, pince son ventre et peut parfois cracher sur nous. Lorsqu'on pose nos mains sur son ventre, il est pratiquement impossible de les enlever sans que cela ne provoque son profond désaccord. François ne s'allonge pas sur le sol. Rarement, il abandonne le poids d'une partie de son corps et ses muscles sont alors très contractés.

C'est à partir de ce point de contact permanent de ma main sur son ventre que nous avons fait quelques pas dansants. Mais ils ne nous ont pas amenés très loin. En effet, dans le creux de mes mains, il y avait la volonté sous-jacente d'amener François encore plus loin. Une fois de plus, mon vouloir est venu frapper à la porte de ma maison.

Gabriel, un danseur stagiaire, est venu participer aux ateliers de danse. Il n'avait jamais

[239] Fernand Deligny, *L'Arachnéen, op.cit.,* p.45.

travaillé avec des sujets dits autistes, et ne connaissait rien de mon travail, sauf au travers de mes cours théoriques à l'Université de Rennes sur le thème de création et handicap.

Parfois, paradoxalement, notre expérience, plutôt que d'ouvrir des perspectives ferment les fenêtres. En croyant savoir, en pensant avoir de l'expérience, en posant mes pas certains sur le sol, je ne vois pas la brandille que j'écrase sous mes pieds. Dans l'instant même où nous pensons que nous savons, toute possibilité de sagesse nous échappe. Comme Derrida nous le dit: « Ce non-savoir est la condition nécessaire pour que quelque chose ait lieu, pour qu'une responsabilité soit assumée ou pour qu'une décision soit prise, pour qu'un événement ait lieu. »[240]

Dans le cas de François, c'est Gabriel qui m'a appris quelque chose. Le premier jour qu'il est arrivé parmi nous, Gabriel a dansé tout au long de l'atelier avec François. François n'a pas manqué de faire les mouvements qu'il faisait d'habitude. Mais ce que nous pouvions voir dans cette danse, c'est que Gabriel n'avait pas le projet de l'amener quelque part en particulier. Nous sentions que s'il devait passer une heure avec sa main sur le ventre de François, cela ne serait pas un problème pour lui. Et cette main n'était en rien posée superficiellement, mais avec toute sa présence.

Cette disponibilité de Gabriel, cette qualité de détachement a permis la disponibilité de François et a permis en somme leur rencontre. Allégé de toute projection, Gabriel a ouvert des chemins à chaque auteur de ce duo.

Et pour finir sur ce sujet, laissons la parole à nouveau à Deligny : « Nul besoin de vouloir pour agir. Bien au contraire : il suffit de vouloir pour que disparaisse la constellation qui suscite l'agir, un peu de la manière que la lumière du soleil fait disparaître les étoiles. »[241]

Nous arrivons aux rivages du propos de cette recherche, le temps de conclure.

Pour évoquer la danse avec des personnes dites autistes, pour mettre en lumière les espaces produits par cette rencontre, il m'a semblé important en premier lieu d'aborder ce que signifie cette forme d'art.

Est-ce possible de lui attribuer une seule définition ?

Pierre Legendre dénonce la danse comme étant un système avec ses propres divisions, dispositifs et codes hiérarchiques, un ensemble d' « (...)interdits où vient opérer le Grand-Art des légistes en tous genres.»[242]

> Ce monde clos et normalisé où s'enferme l'humanité européo-chrétienne s'appelle une organisation, une variété parmi les systèmes et produits d'organisation. Il faut comprendre

[240] Jacques Derrida, *Penser à ne pas voir, op.cit.,* p.46,47.
[241] Fernand Deligny, *L'Arachnéen, op.cit.,* p.43.
[242] Pierre Legendre, *op.cit.*, p.77.

> qu'à l'intérieur d'un tel aménagement des choses, les humains, les signes sont disposés stratégiquement, pour ne pas bouger n'importe comment et pour communiquer dans l'ordre, pour rejeter aussi et mettre en place, sous toutes les formes d'illégalité, l'étrangeté ou l'aberrance, tout ce qu'on ne sais pas faire, tout l'interdit, tout ce qui ne fait pas partie du savoir reconnu. La danse fonctionne en même temps que la division du travail et sur le même exterminateur (…). Nous avons affaire à un principe fondamental de rangement politique, à l'idée hiérarchique primordiale.»[243]

Dans cette conception de la danse, le corps est ainsi perçu comme un objet, instrument de manipulation, de domptages et de soumissions. Il sustente le discours d'une classe dominante qui rejette toute déviation et qui célèbre l'image d'un idéal. Ces formes de normativités, selon Rancière, « définissent les conditions selon lesquelles des imitations peuvent être reconnues comme appartenant en propre à un art et appréciées, dans son cadre, comme bonnes ou mauvaises, adéquates ou inadéquates : partages du représentable et de l'irreprésentable (...)».[244]

Comme nous l'avons vu, les précurseurs de la danse moderne[245] ont ouvert un tout autre champ des possibles pour cet art. Quelques années plus tard, les artistes de la période post-moderne[246] ont provoqué son complet bouleversement.

La danse contemporaine serait donc forgée par sa philosophie de rupture avec les hiérarchies, les codes, par son mouvement expérimental, inaugural, par le discours du corps/être en devenir.

Mais malgré cela, force est de constater qu'encore aujourd'hui, l'image propagée de la danse est celle des gestes spectaculaires et maîtrisés, produits par des corps techniques et virtuoses.

Pour Strauss, la danse provoque un élargissement de l'espace corporel qui peut être vécu par l'individu « (…) soit comme un enrichissement, soit comme une menace. »[247] Cette menace, qui empêche l'abandon du sujet au mouvement dansant, apparaît déjà dans ce que Godard (2002) appelle de pré-mouvement.[248] Elle est dans la danse avant l'événement. Selon Strauss, c'est en raison de ce sentiment de menace que l'individu se trouve dans l'incapacité de produire un mouvement expressif et se cloisonne dans des gestes « empruntés au mouvement finalisé. »[249]

Mais, comme le souligne encore l'auteur,

> (...) il est impossible de produire un mouvement expressif qui soit délié du vécu auquel il appartient. Le vécu et le mouvement au travers duquel celui-ci réalisé son sens sont contemporains ; le mouvement n'est pas davantage la cause du vécu que celui-ci n'est le but de celui-là.[250]

---

243 *Ibid.* p.106, 107.
244 Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, La Fabrique, 2000, p.29.
245 François Delsarte, Rudolph Laban et Émile Jacques Dalcroze.
246 Avec notamment les artistes de Judson cie.
247 Erwin Strauss, « Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception « . Traduction Michèle Gennard. In *Figures de la Subjectivité*, Éditions du CNRS, Paris, 1992, p.39.
248 Hubert Godard, « Le geste et sa perception », *op.cit.* p.236.
249 Erwin Strauss, *op.cit.,* p.236.
250 *Ibid.* p.236.

Aux yeux de Nietzsche, la danse s'oppose aux mouvements « de l'obéissance et de bonnes jambes», « du corps asservi et sonore ». La danse est un corps nuage, contrairement à celui du défilé militaire. Mais peut-être encore plus profondément, comme le souligne Badiou,

> ce que Nietzsche voit dans la danse, à la fois comme image de la pensée et comme réel du corps, c'est le thème d'une mobilité fermement rattachée à elle-même, une mobilité qui ne s'inscrit pas dans une détermination extérieure, mais qui se meut sans se détacher de son propre centre. Une mobilité non imposée, qui se déplie elle-même comme si elle était l'expansion de son centre. (…) la danse est ce qui, au-delà de la monstration des mouvements ou de la promptitude dans leurs dessins extérieurs, avère la force de leur retenue.[251]

Cette retenue, selon Badiou, est l'essence même du mouvement. Elle n'est pas vu par la monstration du geste, mais ressentit par le silence de l'impulsion, par la puissance du devenir à l'intérieur du mouvement lui-même.

L'impulsion sans retenue, l'incapacité de résister à une sollicitation est ce qui Nietzsche appelle de *vulgarité*. À partir de là, Badiou, propose la définition de la danse « (…) comme mouvement du corps soustrait à toute vulgarité. (…) La danse métaphorise la pensée légère et subtile, précisément parce qu'elle montre la retenue immanente au mouvement, et s'oppose ainsi à la vulgarité spontanée du corps.» [252]

Si nous suivons ce sentier proposé par Nietzsche et à sa suite, par Alain Badiou, alors il est difficile de considérer le corps du sujet dit autiste comme pouvant créer une danse, puisque la spontanéité du corps semble être son point nodal. Cette danse d'impulsions, où la retenue ne semble pas être un « projet pensée » pour l'aboutissement d'un geste comme le ferait un danseur ordinaire, mais, peut-être la retenue sans projet, qui est vécue d'elle-même et dans l'instant où elle se produit.

Cette spontanéité du corps, son archaïsme[253], sa virtuosité dans des gestes répétitifs, cette parole silencieuse qui nous échappe, cet agir à l'infinitif, ce tournoiement de la terre et du ciel, ces lignes d'erre d'une boucle qui ne sera jamais bouclée, sont autant de singularités qui permettent l'unique d'une danse. Mais pour que je puisse voir dans ces singularités une possibilité de danse, et pour qu'une rencontre soit possible, trois mouvements me semblent importants.

Tout d'abord, il faut soigner son regard. Il y a lieu de se détacher des codes esthétiques qui, malgré toute la philosophie qui est au cœur de la danse contemporaine, contaminent encore l'art chorégraphique. Délesté de ces canons formels, les sens peuvent s'ouvrir à la poétique unique du sujet. Il ne s'agit pas d'essayer de comprendre ou de saisir quoi que ce soit, mais juste de pouvoir s'imprégner de cette poétique, et se laisser par elle contaminer.

---

[251] Alain Badiou, *op.cit.,* p.13.
[252] *Ibid,* p.14.
[253] En référence au témoignage de Mathilde Monnier déjà citée.

> J'observe un chat qui saute sur le rebord de la fenêtre, je trouve cela beau : les mouvements semblent gratuits, détachés de la chaîne causale qui les gouverne et, pris en eux-mêmes, semblent révéler un ordre de rapports différent, tout aussi gratuit. Evidemment le chat ne danse pas, c'est moi qui *déconditionne* cette séquence de gestes et la *reconditionne* dans un autre monde, un monde libéral, affranchi des relations ordinaires.[254]

Le chat ne danse pas, tout comme les branches et les feuilles d'un arbre. Et pourtant, j'y vois de la danse, je donne un nom à cet événement. Mais est-ce que le sujet dit autiste est comme le chat et l'arbre qui ne dansent pas ? Même sans avoir conscience que ses gestes pourraient être identifiés comme étant du mouvement dansé, ne danse-t-il pas ? Est-ce qu'il a besoin de savoir qu'il danse pour danser ? Et puis, après tout, qui pourrait vraiment affirmer ce qu'il sait ou ce qu'il ne sait pas, quel nom donne-t-il à son vécu ? Et est-ce cela constitue un empêchement pour la rencontre ? Il me semble que non. À mes yeux, le vécu du corps ne demande pas sa nomination consciente pour l'événement de son expression. Il est, il vit, il devient.

Puis aussi, en plus de regarder autrement et de se laisser contaminer par la beauté unique de ces gestes, il faut plonger à l'intérieur de son propre regard, regarder son regard, être attentif à comment et où se posent nos yeux.

Comme le propose la cinéaste Mariana Otero, « regarder c'est se défaire de ses *a priori*, c'est expérimenter de la pensée ».[255] De manière semblable, la professeur Araujo nous dit que « le mouvement du regard c'est ce qui situe l'être au monde. C'est le mouvement sensible qui célèbre l'existence humaine. »[256]

Si le sujet devant moi est un *anormal* qui vient d'un monde à part, je ferais peut-être l'effort de mettre ma danse à sa portée. Mais en rien, cela ne me fera déplacer de mon centre. Je ne ferais aucun « pas de côté ».

Pourquoi se donner la peine de cela ? Pourquoi ne pas tout simplement faire taire ce qui fait différence, pour créer du commun ? Quel serait l'intérêt de me nourrir de ce qui fait déviance ? À quoi sert tout ce chantier de mon être pour voir le divin détail de l'individu, la beauté de son invention singulière ?

Edward Hall[257]se pose des questions semblables par rapport à l'apprentissage d'une autre culture, auxquelles ils répond que la récompense est immense et les alternatives, inimaginables.

En effet, avec beaucoup de tolérance, je peux tenter de corriger ces comportements déviants, je peux bâtir un projet pour la personne tout en étouffant sa subjectivité. Et cela, avec une immense

---

254 Catherine Kintzler, « L'improvisation et les paradoxes du vides ». In *Approche philosophique du geste dansé, De l'improvisation à la performance.* Ouvrage collectif sous la direction d'Anne Boissière et Catherine Kintzler. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p.16.

255 Mariana Otero, *À ciel ouvert, entretiens : Le Courtil, l'invention au quotidien.* Mariana Otero e Marie Brémond Buddy Movies, Paris, 2013, p.9.

256 Ana Rita Ferreira de Araújo, *op.cit.*

257 Edward Hall, *La danse de la vie. Temps culturel, temps vécu*. Traduit de l'anglais (Etats Unis) par Anne-Lise Hacker. Paris: Editions du Seuil. Collection Essais. 1984. (Titre original: The dance of life, publié en 1983) p.231.

bonne volonté. Mais ce que nous essayons ici, c'est tout une autre chose.

La personne n'est pas accueillie dans la salle d'attente de ma maison. Elle est mon hôte, qui change mes habitudes, qui ouvre mes rideaux poussiéreux, qui bouleverse mes codes. Elle révèle une part de moi-même. Alors là, nous pouvons parler de rencontre car pour que celle-ci ait lieu, il ne s'agit pas de construire une rampe pour l'accès de l'individu dans mon monde ; un monde qui peut sembler si simple et commode pour les uns, si complexes pour d'autres :
« je ne peux pas m'adapter complètement aux normes normales
c'est trop fou »[258] , nous dit Sellin.

C'est à considérer chaque personne comme unique et exemplaire dans sa multiplicité évolutive que, comme nous dit Klein « nous nous y reconnaissons et comme semblables et comme différents, et non dans un générique qui nous nie en nous uniformisant.»[259]

Enfin, il me faut de l'humilité et de l'acceptation, du respect et du désir. Je pourrais alors apprendre avec l'autre. Au lieu de vouloir le dresser, je pourrais m'inviter dans sa forêt qui me demeurera largement toujours inconnue. Cela peut advenir par une qualité qui m'ouvre aux sentiers mouvants du sujet : ceux d'aujourd'hui, ceux d'un instant, ceux d'une nouvelle esthétique. Je pourrais ainsi accepter que ce qui s'est produit une fois n'aura peut-être plus jamais lieu, accepter que je ce que désirait n'aura peut-être pas plus lieu. Cette divine aventure est l'expérience de l'abandon de tout projet, à part celui de n'avoir aucun, en acceptant de se laisser surprendre. C'est éprouver le silence en soi et se laisser guider en fermant les yeux, en laissant la place idoine à ma légitime ignorance.

Johanna Falkenberg témoigne ainsi de son expérience au sein de nos ateliers :

> J'apprends à embrasser le moment, à m'en imprégner pour qu'il me nourrisse, car parfois un regard, un échange se feront sur quelques secondes et ne se reproduiront plus avant longtemps. J'apprends à me détacher de mes attentes, à ne rien vouloir et à tout espérer, toujours. A rester ouverte et flexible et à me laisser emmener sur des territoires complètement inconnus, guidée par les jeunes... J'apprends à m'émerveiller à chaque sourire, à chaque contact, à chaque regard, à chaque geste et à chaque mouvement. J'apprends le courage de se regarder en face et de se remettre en question sur ce que l'on veut et la façon dont on est avec les autres... J'apprends à rire de mes peurs, à lâcher-prise sur le contrôle de toutes les situations.[260]

Alors, de quelle danse s'agit-il ?
Je pense que c'est une danse qui fait l'éloge à la singularité de chacun, à l'imprévu, à l'inconnu, tout en essayant de construire et produire un espace commun. Il s'agit d'une danse où l'infiniment petit

[258] Birger, Sellin, *op.cit.,* p.226.
[259] Jean-Pierre Klein, « Nous sommes tous des sang-mêlé », Ouvrage collectif. In: *Le corps comme un lieu de métissages*, Paris: L'Harmattan, 2003, p.384.
[260] En réponse à un questionnaire que je lui ai envoyé en 2015. Version intégrale en annexe.

peut remplir toute une atmosphère, où la fragilité peut devenir une force et donner naissance à une nouvelle esthétique.

En ce qui me concerne, c'est une danse qui me met en mouvement, d'un mouvement intérieur. C'est une expérience qui modifie ma façon de danser, de penser la danse et de transmettre un savoir. Comme nous l'enseigne Dewey, « les ennemis de l'esthétique ne sont ni la nature intellectuelle ni la nature pratique de l'expérience. Ce sont la routine, le flou quant aux orientations, l'acceptation docile de la convention dans les domaines pratiques et intellectuel. »[261]

Et cette expérience de danse est au diapason de la philosophie même de la danse contemporaine et plus particulièrement dans ce que la pratique de l'improvisation nous enseigne. Dans cette pratique, ce qui nous intéresse n'est pas le but final, même s'il y en a un, mais le vécu, le processus, la mise en question de notre façon de faire, la présence à l'instant présent. Cette pratique ouvre un « sentier de création ». Comme le dit Oury : « Le mot « sentier » est en corrélation avec le mot « sens ». Dans sens, il y a mouvement, mais un mouvement qui n'est pas forcément pris dans une intentionnalité, vers un but, vers une œuvre ; c'est un cheminement. »[262]

Encore une fois, il ne s'agit pas d'une démarche thérapeutique, même s'il peut y avoir une incidence sur le sujet. Le point de départ n'a pas pour objet un projet thérapeutique, mais le désir de créer des tentatives dansantes, d'errances dansantes, de rencontres, uniques et éphémères.

Pour Cécile Barbedette c'est à partir « de la rencontre entre deux corps empreints de vérité, (que) naît une forme de création artistique. La disponibilité en est la clé de voûte.(...) On ne réussit pas une rencontre, on la partage. »[263] En effet, on la partage, et non seulement avec l'autre mais aussi avec l'espace.

Les espaces dans lesquels ces expériences ont eu lieu, les secteurs sociaux, médico-sociaux et sanitaires vivent des transformations en profondeur ces dernières années et l'évolution législative accompagne ces mutations. Désormais, il n'est pas rare, au lieu de parler de patients, de résidents, que nous parlions de clients. Les rapports entre les professionnels et les clients se contractualisent : les uns attendent des résultats que les autres se sont engagés à obtenir. Les professionnels se doivent d'atteindre des objectifs à partir d'une méthodologie, de protocoles et de référentiels, sur le modèle des industries, des entreprises. On y voit là une volonté de normaliser, de sérier les pratiques.

Jean-François Gomez dénonce les institutions de ces secteurs qui, selon lui,

> (...)courent après des certifications de normes ISO, expression d'une volonté de soumettre le désordre, autre nom du réel, à une volonté organisatrice planétaire, dont le siège social est au lieu même qui prétend éviter les guerres, à Genève, avec 13500

[261] John Dewey, *op.cit.,* p. 88,89.
[262] Jean Oury, *Création et schizophrénie op.cit.* p.14
[263] En réponse à un questionnaire que je lui ai envoyé en 2015.Version intégrale en annexe.

> normes que l'on compte aujourd'hui, ses 3041 organes techniques et ses 2244 groupes de travail, car pour faire taire les hommes dans certaines institutions, il faut beaucoup de réunions dans les sièges. Et tout ceci est applicable à plus de cent pays.[264]

Depuis l'ouvrage de Joan Tronto (2009), bon nombre de ces mêmes institutions évoquées par Gomez convoquent le terme de *care* pour désigner leurs activités de soins, d'assistances.

Cette danse fragile et singulière que nous inventons au sein des ateliers, nous rappelle que cette activité du *care* ne se fonde pas sur un contrat possible entre un individu qui sait (le professionnel) et un qui reçoit (le client). La vie n'émerge pas depuis des normes et des protocoles. Elle s'origine de la rencontre, qui ne peut être que mutuel enrichissement, enseignement réciproque, accompagnement en partage.

En ce sens, cette danse, ce *care* fécond et vivant pourrait être une illustration de ce *dialogisme* soutenu par Emmanuel Lévinas[265] - cette conception d'un monde en mouvement par le dialogue entre les sujets, quelques soient leurs statuts dans les institutions, leurs symptômes, leurs bizarreries ; quelque soient, en somme, leurs irréductibles singularités.

Et c'est aussi avec ce même *care,* que ces lignes ont été tracées.

À travers les mots ici posés, sans connaître beaucoup de ceux qui les liront, j'ai l'impression d'avoir invité chacun d'entre vous à m'accompagner dans un voyage. C'est un périple qui, malgré la pratique qui l'a initié, m'a été inconnu. La présence du futur lecteur, la présence de mon vécu, des personnes *extraordinaires* que j'ai eu la chance de rencontrer, ont imprégné mon espace personnel. C'est cet espace que j'ai tenté de partager ici, à chaque instant.

Nous arrivons alors à la fin de ce voyage. J'espère qu'il ouvrira d'autres voyages aux uns, aux autres et à moi-même, plus tard.

« Une « conclusion » n'est pas quelque chose d'isolé et d'indépendant ; c'est le couronnement d'un mouvement »[266], nous dit Dewey . Et je dirais aussi que ce mouvement n'est pas fermé en lui-même, mais ouvert. J'espère avoir pu ouvrir des pistes de travail, de sentiers de réflexions, plutôt que d'avoir induit une forme figée, une recette à suivre, car ce couronnement d'un mouvement doit permettre sa propre mise en question, et c'est que nous enseigne Derrida :

> Si les fondations sont solides, il n'y a pas de construction, pas d'invention non plus. L'invention présuppose une indécidabilité, elle présume qu'à un moment donné il n'y a rien. Nous fondons à partir du non-fondement. Ainsi, la déconstruction est la condition de la construction, de l'invention véritable, d'une véritable affirmation qui maintient quelque chose ensemble, qui construit. Selon ce point de vue, seule la déconstruction, peut réellement inventer l'architecture.[267]

---

264 Jean-François Gomez, *op.cit.,*p.177.

265 Dans la lignée, entre autre, du philosophe et pédagogue Martin Buber, déjà à l'œuvre chez les pionniers de la psychothérapie institutionnelle, chez Deligny, Paolo Freire et d'autres encore, dans cette thèse évoqués.

266 John Dewey, *op.cit.*, p.85.

267 Jacques Derrida, *Penser à ne pas voir, Écrits sur les arts du visible, op.cit.*p.45.

Cette conception de la danse convoque et symbolise nos gestes comme manière d'être, comme une façon d'être-là, dans ce monde, avec autrui. Cette danse est une posture : elle met le corps dans une qualité de pré-mouvement qui ouvre à la poétique de l'altérité.

Cette poétique m'a été offerte par chaque individu rencontré et à qui je dois toute ma gratitude.