



Recherches en danse

4 | 2015
Danse(s) et politique(s)

Diffractionner le sensible. Handicap, vieillesse et danses traditionnelles

Christine Roquet



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/danse/1126>

DOI : [10.4000/danse.1126](https://doi.org/10.4000/danse.1126)

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Christine Roquet, « Diffractionner le sensible. Handicap, vieillesse et danses traditionnelles », *Recherches en danse* [En ligne], 4 | 2015, mis en ligne le 15 novembre 2015, consulté le 22 mars 2022. URL : <http://journals.openedition.org/danse/1126> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.1126>

Ce document a été généré automatiquement le 22 mars 2022.

association des Chercheurs en Danse

Diffracter le sensible. Handicap, vieillesse et danses traditionnelles

Christine Roquet

NOTE DE L'AUTEUR

La métaphore de la diffraction des couleurs du geste et de sa perception est empruntée à Hubert GODARD in ROLNIK Suely, « Regard aveugle. Entretien avec Hubert Godard », *Lygia Clark, de l'œuvre à l'événement. Nous sommes le moule. A vous de donner le souffle*, catalogue d'exposition du Musée des Beaux Arts de Nantes, Presses du Réel, 2005, pp. 73-78.

Dance is not about you, it's about us. Anna Halprin¹

- ¹ Les nombreuses pistes proposées dans le texte d'appel à contributions du quatrième numéro de la revue *Recherches en Danse*, « Danse(s) et politique(s) », renvoient sans conteste à la danse comme art de la représentation, que celle-ci ait lieu sur une scène ou non. Or, il semble que des pratiques de danse que l'on ne peut guère désigner sous le terme d'« art chorégraphique », « agissent dans l'espace public » et sont susceptibles de « transformer les pratiques et les regards », pour reprendre les termes de l'appel. En effet, nombreux sont les danseurs qui, pour des raisons diverses, ont des pratiques corporelles « hors cadre », c'est-à-dire hors du cadre de la danse de scène. Ces pratiques s'adressent alors à des personnes qui ont en commun de se confronter à un isolement certain : personnes vulnérables², prisonniers, handicapés, « fous », « vieux »³... ce qui caractérise leur situation n'est autre que l'invisibilité sociale dans laquelle ils sont tenus. Depuis cette pratique de danse à la marge, danseurs(euses) professionnel(le)s, praticiens ou non de *méthodes somatiques*⁴, font le constat que les personnes les plus fragiles de notre société n'ont pas ou très peu l'occasion de montrer ce dont ils sont autrement capables. Ainsi, par exemple, Françoise Davazoglou évoque :

« la non-place des personnes en situation de handicap mental dans le paysage courant des pratiques artistiques et remarque combien la présence sur scène de comédiens [ou de danseurs] en situation de handicap, et de handicap mental notamment, est à la fois très marginale et encore peu questionnée⁵ ».

- 2 Mais si nous ne voyons pas ou peu ces personnes sur scène⁶ ni dans les salles de spectacle, il est un endroit où leur absence est encore plus criante : les espaces publics dans lesquels se vit la danse sociale. Les pratiques festives publiques, comme celles du bal, des bals devrait-on dire⁷, peuvent concerner tant des *aficionados* qu'un public plus large, différent selon les contextes, mais de toute évidence les relégués de notre société ne les fréquentent guère. Travaillant parfois ensemble dans le contexte universitaire, Anatole Lorne⁸ et moi-même suivons également une voie parallèle par laquelle il s'agit précisément d'ouvrir le bal et le plaisir de la danse à ces publics oubliés. L'un comme l'autre, nous avons appris des danses dites sociales par imprégnation dans le bain du bal ; l'un et l'autre sommes persuadés qu'en tant qu'art du partage la danse constitue un terrain privilégié pour interroger *l'être ensemble*. Qu'est-ce que le praticien professionnel du geste, chorégraphique ou musical, peut apporter à celles et ceux à qui le mouvement pose souvent problème, car devenu soit difficile d'accès soit intolérable au regard ? Que peuvent-ils lui apprendre en retour ? Que peut-il advenir entre ceux qui ont et ceux qui n'ont pas ou plus le pouvoir de danser ? Par le partage du sensible et du geste, nous faisons l'hypothèse que ces pratiques tentent de frayer des voies de réappropriation pour chacun de son pouvoir d'agir sur le monde et par là même de réinventer du possible dans la relation à l'autre. Je tenterai de montrer comment notre démarche, parmi bien d'autres, s'inscrit sous le signe du politique en ce que le politique ne concerne pas seulement les rapports de pouvoir entre groupes humains mais aussi la ré-interrogation des rapports intersubjectifs au sein même de ces groupes. En effet, il ne s'agira pas tant ici de mesurer les effets de jeux de pouvoir entre groupes sociaux toujours historiquement définis (hommes/femmes, Noirs/Blancs, handicapés/valides, professionnels/amateurs) mais de plonger dans l'expérience du partage du sensible et d'y observer la mouvance des interactions, des relations, et ce afin d'ouvrir des pistes pour penser le politique en danse depuis l'échange des gestes et des souffles, en partant des connivences sensibles plutôt que des connaissances rationnelles.

Oser se lancer

- 3 Une personne est dite en situation de handicap (ou le plus souvent « handicapée ») lorsque la société dans laquelle elle devrait pouvoir s'inscrire considère la déficience dont elle est porteuse (quelle qu'elle soit) comme un *déficit* social, méritant à ce titre compensation⁹. Or, on voit aujourd'hui en France s'opérer un élargissement de cette catégorie de « handicap », puisqu'il s'agit de mettre dorénavant sous sa houlette les personnes âgées dépendantes, résidentes des Établissements d'Hébergement pour Personnes Agées Dépendantes ou EHPAD¹⁰, au même titre que des individus de tous âges déjà considérés comme handicapés. Depuis 2012, Anatole Lorne intervient à l'EHPAD de Locmiquélic¹¹, à l'invitation de Véronique Fest Têtedoie, psychologue¹² dans cet établissement. Pour ma part, appartenant au champ des études en danse et spécialiste d'analyse du mouvement¹³, les hasards de la vie m'ont menée à danser en bal et, dans le même temps, à m'intéresser au monde du handicap et à organiser un « bal pour tous » dans le cadre des Handicapades de la ville de Fontenay-sous-Bois en mai 2012. Chacune de ces expériences s'est effectuée en petit groupe d'une vingtaine de

personnes et chaque groupe était mixte : y avaient leur place tant des « visibles » (musiciens, danseurs, professionnels du champ médico-social) que des « invisibles » (personnes en situation de handicap, dont celui du grand âge). Et surtout, de chacune d'elles, la musique vivante fut le partenaire privilégié.

- 4 Quand je proposai à la Mission Handicap de Fontenay-sous-Bois d'organiser un « bal pour tous », c'était sans penser au défi qui allait se poser. Tous les bals ne sont-ils pas d'emblée « pour tous » ? Et pourquoi et comment ne le sont-ils donc pas ? Quelles sont les conditions pour pouvoir danser au bal ? Je savais que le groupe de musiciens¹⁴ serait à la hauteur, tant pour la qualité musicale que pour animer le travail collectif, expliquer les danses, les transmettre. Mais tout de même, un bal avec des gens en fauteuil, des trisomiques, des sourds, des aveugles peut-être... Prenais-je bien la mesure de cette idée ? Une fois le défi lancé, nous appréhendions tous de plonger dans l'inconnu. Or, la veille, le *Staff Benda Billili*¹⁵ donnait un concert en ville, le public était d'un enthousiasme débordant et je me rassurai : si des hommes sans l'usage de leurs jambes peuvent danser ainsi, tout est possible et mon bal n'est pas une si mauvaise idée ! Se lancer dans l'expérience, c'est également sous cet augure qu'Anatole Lorne, danseur, et Raphaël Decoster, musicien, acceptèrent de leur côté d'apporter la danse traditionnelle française dans l'EHPAD de Locmiquélic¹⁶. Mais, me direz-vous, si les « handi bals » sont encore à inventer, faire venir la danse traditionnelle en EHPAD n'est pas nouveau et de multiples animations ont lieu dans ces établissements qui font appel à des danseurs et/ou musiciens traditionnels. À l'heure d'internet, il est aisé de s'apercevoir que la très grande majorité de ces expériences sont des mises en spectacles de danses folkloriques¹⁷. Les personnes âgées sont assises, bien sagement installées, et regardent danser des gens costumés, ainsi que nous le montrent les documents vidéos mis en ligne sur les sites des établissements. Parfois, le vidéaste filme le battement d'un pied chaussé de charentaises¹⁸ ou une frappe de mains, évoquant comme par incidence un désir de danse. Anatole tout comme moi, serions bien en peine de « faire de l'animation », notre dessein est plutôt d'*animer*, au sens de faire naître du mouvement, de communiquer de l'ardeur, aux individus comme aux groupes. Mais comment faire ? Comment entrer dans la danse ? Comment y faire entrer ceux que l'on n'y attend pas ?
- 5 Je vais tenter de creuser la question à partir d'un exemple, celui de M. et Mme Bondanseurs¹⁹, couple de danseurs invétérés, venus grâce à l'annonce passée sur le site « Trad.75 », qui écumant les bals, connaissent les danses, dansent en couple certainement depuis toujours et sont inséparables sur la piste. Je les ai croisés maintes fois et je n'étais pas surprise de les voir là. Ils se sont lancés sur la piste dès le premier morceau, seuls, élégants, magnifiques. Mon réflexe fut rapide, je me suis simplement dit : « mon Dieu, je ne peux pas les laisser faire modèle, vite invitons quelqu'un », et le bal a commencé... Il aura donc fallu oser se lancer. Mais l'on ose d'autant mieux qu'on y est invité. Si Delphine Nivot²⁰ ne m'avait pas appelée auparavant à partager son travail de danse en fauteuil, il est probable que je n'aurais jamais eu le courage de proposer, ce jour-là, une danse à une dame paraplégique et son mari valide. Le bal est un lieu où il nous faut apprendre à inviter, ce que nous ignorons en danse de scène, et apprendre également qu'essayer un refus n'est jamais chose aisée. La première condition nécessaire à ce type d'expérience hors cadre est donc que cette idée inhabituelle de faire danser ceux que la société imagine incapables de le faire soit acceptée et partagée,

dans la confiance mutuelle entre invitants et invités, confiance qui n'empêche pas le doute.

Prendre contact

- 6 En regardant les films de Raphaël Decoster²¹ on peut se rendre compte que c'est avec un regard bienveillant et un large sourire qu'Anatole vient à la rencontre de l'autre, invitant résident(e) ou soignante²² à danser, c'est-à-dire d'abord à marcher de concert. Ce pré-mouvement de la rencontre, fondateur de ce qui se passera ensuite, s'accompagne le plus souvent d'un geste à la naïveté presque enfantine, se prendre par la main. À deux ou collectivement, prendre la main de l'autre, c'est reconnaître concrètement sa présence, se faire reconnaître de lui (ou d'elle) et profiter ensemble d'un premier contact partagé. Côte à côte, face à face, se rapprocher, s'éloigner... même doucement, même avec de tout petits déplacements, un lien d'intimité se noue et rejoue d'une nouvelle façon la distance entre les participants. Distance dont on sait depuis Erwin Straus qu'elle n'est pas à entendre comme la gestion d'un espace ou d'un temps objectif et mesurable mais à *com-prendre* comme la relation de deux êtres vivants en relation avec leur environnement²³. Au « bal pour tous » comme à l'EHPAD l'apprentissage de danses traditionnelles précises dont les pas sont clairement codifiés – une bourrée à trois temps n'est pas une mazurka ni une valse –, n'est évidemment pas le but recherché. Lorsque j'ai demandé aux musiciens quelle danse permettrait d'intégrer au mieux les déplacements en fauteuil, nous avons pensé ensemble au cercle circassien. Mais si le cercle circassien tourne mal, au sens concret du terme, il devient alors permis, lors du changement de partenaire, de prendre par la main celui ou celle qui se retrouve seul(e) plutôt que le (la) partenaire attendu(e). Il faut donc accepter que certains éléments de la « tradition » soient bousculés : *comment faire sinon avec cette dame qui ne veut danser qu'en gardant les deux bras grands ouverts sur le côté ?*²⁴ – me suis-je interrogée au cours d'une danse dite « en couple fermé ». Une condition de ces expériences serait donc celle de l'adaptation des codes et des figures et la prise de liberté relativement à une certaine orthodoxie²⁵. Mais adapter profondément son geste à ces « étranges participants » du « bal pour tous », qu'est-ce que cela implique ? Comment s'adapter à l'autre pour danser ensemble²⁶ ?

S'adapter

- 7 Je reprendrai ici l'exemple de M. et Mme Bondanseurs, qui eurent besoin de temps pour comprendre qu'il fallait changer quelque peu leurs habitudes s'ils voulaient non pas danser pour eux seuls mais participer au mouvement collectif qu'est un bal. Ils montraient parfois une légère exaspération ; « allez, là il faut y aller quand même ! » me dit M. Bondanseur au moment où je devais, lors d'une contredanse anglaise, faire une traversée avec une grande dame antillaise enthousiaste certes, mais qui, avec un seul œil, avait quelque difficulté à suivre. Cependant ils restèrent jusqu'à la fin du bal et finirent par se séparer et faire danser dans leurs bras une personne dite en situation de handicap. Un « bon » danseur (ou danseuse) de bal n'est-il (elle) pas, non celui (ou celle) qui connaît toutes les danses (évidemment, il vaut mieux les connaître), mais aussi et surtout celui (celle) qui peut danser avec n'importe quel(le) partenaire ? Lors du déroulement de la danse, il était alors indispensable d'« observer sans observer » pour

voir comment l'autre se sort de certaines situations : *ma partenaire rejoint-elle le centre du cercle toute seule avec son fauteuil ou bien faut-il que je l'accompagne ?* Tout au long du bal, je devais rester disponible à la surprise (pas toujours agréable) d'un corps différent du mien et m'y adapter de la manière la plus rapide (dans un tour face à face les mains en appui : *tiens cette jeune fille trisomique n'a pas de main droite, que fais-je avec cette découverte ?*). Bien entendu, je dus éviter, tant que faire se peut, toute « correction » ; pour tenter une indication, il semblait préférable de le faire en mouvement et avec un geste (de tout le corps, comme cela s'entend en analyse du mouvement²⁷) plutôt qu'en se référant à une norme présumée (*c'est pas comme ci, il faut faire comme ça*). Je n'étais pas avec des élèves mais avec des partenaires... en situation de handicap. On perçoit ici la tentative éthique portée par la locution désormais en vigueur : « en situation de » ; dans le contexte d'un bal rien ne dit que la déficience à compenser (un handicap, au sens premier du terme) ne puisse concerner tout un chacun. Il est parfois des situations où, en tant que personnes ordinaires, nous pouvons nous sentir réellement en situation de déficience ; qu'un problème moteur se révèle, qu'une incertitude sensorielle apparaisse, qu'une inhibition psychologique nous cloue sur place et le sentiment de notre « normalité » vacille. « Sans contexte, il ne reste que des croyances²⁸ » : je les crois déficients (*in-valides, in-capables, im-potents*), mais la danse partagée me révèle que les places peuvent parfois changer...

En musique

- 8 Notre partenaire à tous au bal n'étant autre que la musique, je dois ici insister sur la grande capacité d'adaptation des musiciens accompagnants-participants de ce « bal pour tous ». Ils ont su choisir les danses les mieux adaptées à ce public peu ordinaire et forcément débutant, commencer doucement les morceaux, ralentir ou accélérer quand il le fallait, ménager savamment des pauses, descendre de l'estrade pour montrer les danses, et cela avec le sourire et dans une bonne humeur sans cesse renouvelée. À l'EHPAD, ainsi que l'explique Anatole : « un des moments clés se joue quand les résidents écoutent juste la musique de Raphaël. Cela enclenche beaucoup de choses : ça ouvre les corps, les visages, les sourires, ça allume les regards²⁹ ».
- 9 Dans le cadre de la danse traditionnelle, musique et danse sont comme frère et sœur, ici la subtilité du jeu musical de Raphaël mais aussi les modulations pneumatiques de son accordéon (desquelles il joue sans toujours émettre de note) engagent les participants dans un souffle partagé, quelle que soit l'envergure du geste dansé. L'environnement sonore est également tissé de paroles échangées, de chantonnements et de rires. Si écouter la musique paraît indispensable au geste dansé, il faut noter combien elle est ici une écoute élargie : chacun écoute le souffle qui traverse le corps de l'autre (et l'aide également à le percevoir) en posant délicatement et longuement une main sur son buste, par exemple. Dans son livre, *Musicophilia*³⁰, Oliver Sacks, depuis son expérience de soignant, explique comment l'usage de la musique permet de raviver la mémoire, d'influer sur l'humeur, de stimuler l'attention des personnes démentes. Mais surtout, Sacks insiste sur le fait que c'est l'écoute en mouvement, qui offre une voie royale vers « l'impression d'avoir une identité et une conscience physique, la plus profonde, peut-être, de toutes les formes de conscience³¹ ». Or, ce qui vaut ici pour les déments vaut pour nous tous, âgés ou non. Qu'elle soit vocale ou gestuelle, doux murmure ou simple transfert d'appui, la sensation qui porte le mouvement en interaction peut s'avérer

vertigineuse. Du désir émerge ou s'affirme (*vous voulez qu'on aille plus vite ? Allez, c'est parti !* - répond Anatole à la sollicitation d'une résidante) ; des questions surgissent (*là, je reste comme ça ?* - demande Madame X avant d'éclater de rire), des constats (*ça coince ou ça fait du bien*)... Bref, un dialogue en mots, en sourires et en rires accompagne le dialogue des corps en mouvement. Parfois les résidants se mettent à danser sur une chanson de leur choix, - *J'attendrai, le jour et la nuit, j'attendrai toujours, ton retour*³² -, l'attitude tolérante des encadrant(e)s, regards ouverts et chaleureux, permet alors la légèreté et la facétie (tirer la langue à la caméra par exemple). Sans nul doute, à d'autres moments, les « danseurs » accompagnés de Raphaël entraînent dans cette jubilation naissante ceux qui ont dû (ou voulu) rester assis dans leur fauteuil. De même, au « bal pour tous », contrairement aux *aficionados* du bal traditionnel, le public ne danse pas toutes les danses et reste parfois assis. Mais la force de leur regard, leur sourire, le tapoté d'une main qui marque le rythme sur les genoux, d'un pied sur le sol, viennent nous signifier qu'ils dansent comme par procuration, nous rappelant que la danse est essentiellement un art du partage. Si au « bal pour tous » le plaisir des participants semblait naître en grande partie de la dépense motrice et de la stimulation puissante d'un orchestre de sept musiciens, l'expérience menée à l'EHPAD mit davantage en jeu l'accordage des souffles et la douceur du toucher.

Avec tact

- 10 Anatole a, en effet, choisi de travailler le toucher comme vecteur privilégié de l'interaction dans le bal³³. Hubert Godard lui apporta les outils conceptuels³⁴ propres à penser les modalités de ce que Florence Vinit appelle un « toucher affectif » ; « le toucher affectif est celui d'une main prolongée, une main qui n'en reste pas à la sensation du contact physique de la peau mais sent en dessous et au-delà de la surface épidermique » explique-t-elle³⁵. L'atelier commun résidents/personnels³⁶ offre des instants d'un toucher intime et savoureux, celui de la caresse, que la psychanalyste Luce Irigaray décrit comme :

« [un] geste-parole qui franchit l'horizon ou la distance de l'intimité avec soi. Il en va ainsi pour qui est caressé, touché, abordé dans la sphère de son incarnation, mais aussi pour qui caresse, pour qui touche et accepte de s'éloigner de soi pour ce geste³⁷ ».

Se tenir la main devient alors occasion d'échanger de douces caresses, ainsi que nous le montrent les films plein de tendresse de Raphaël Decoster. Ces touchers partagés nous invitent alors à penser la vieillesse non plus uniquement sous le signe du déficit mais comme une étape de la transformation de la sensualité. L'audition et le regard perdant de leur importance au profit du goût et du toucher, « la peau devient, peut-être plus que jamais, un lieu d'échange et de plaisir³⁸ ».

- 11 Parfois, lorsque Raphaël laisse s'assoupir son accordéon, il est fait appel à la puissance³⁹ formidable du chant partagé. Les résidants s'accordent alors à chanter ensemble, de manière timide au début puis plus affirmée par la suite. Le film de Raphaël Decoster tourné en 2013 nous montre les personnes âgées debout (pour celles qui le peuvent) chantant, non sans humour, « Voulez-vous danser grand-mère ?⁴⁰ ». Dans cette scène, on peut voir Anatole offrir un appui solide mais doux à une vieille dame, une main posée sur son flanc, au niveau des côtes. Différent du toucher léger de la caresse, ce toucher tente de percevoir les variations de tonus dans certaines zones du corps et l'état émotionnel général, « il s'agit d'un toucher comprenant le moins possible

d'intention sur et pour l'autre⁴¹ », précise F. Vinit, un toucher lié-mais-détaché, qui ne propose pas une fusion mais qui, lié au travail postural, conserve un espace de dialogue pour l'interaction. La main d'Anatole crée ici un véritable support pour l'énonciation vocale, mais ce toucher ne se substitue pas au support personnel de l'autre (il est fatiguant de se tenir debout), ce n'est pas un toucher-béquille mais une main-support qui accueille, qui sécurise et qui ouvre les possibles, car directement liée à « l'attitude posturale⁴² », à la « petite danse » (Paxton) intérieure du danseur. Alors même que l'équilibre se fait précaire et l'oreille interne défaillante, l'appui d'un autre devient alors un réel soutien.

Ouvrir les portes...

- 12 Ça n'est pas pour rien que « la place laissée à l'autre⁴³ » est l'une des questions qui ouvrent le mémoire du Diplôme d'Université de Véronique Fest Têtedoie, qui tente de saisir « l'effet de l'art sur la vie en institution et sa capacité à produire du lien⁴⁴ ». Selon Jérôme Pellissier : « Les institutions se sclérosent et se rigidifient parce que ce sont des microcosmes fermés à leur environnement [...]. Tant que ceux qui vivent à l'extérieur n'y apporteront pas un peu de leur personne et de leur richesse, ouvrir les portes ne provoquera que des fugues...⁴⁵ ».
- 13 S'ouvrir à l'autre, c'est bien là le pari de ces expériences hors cadre dont celle menée à Locmiquélic est un exemple emblématique. Les rencontres sont riches d'enseignement et changer de partenaire dans la danse comme dans le contact peut amener à transformer la relation d'aide et de soutien qui est (ou plutôt devrait être) au cœur du fonctionnement d'institutions destinées à accompagner les plus fragiles sur leur chemin de vie : EHPAD, ESAT⁴⁶, IMPRO⁴⁷, Hôpital de jour et autres établissements. L'aspect novateur de l'expérience de cet EHPAD consiste en cela qu'elle concerne non seulement les résidents mais aussi le personnel d'encadrement. Le personnel a bénéficié de séances de travail qui lui ont été uniquement consacrées puis, lors d'autres séances, avec les résidents, une équipe para-médicale de quatre personnes a secondé Anatole et Raphaël et trouvé là à rejouer autrement son rôle habituel de *prendre soin* des résidents. Amener les professionnels à porter attention aux diverses sensations qui les traversent ; leur ouvrir des possibilités de « s'écouter soi et ne pas passer outre tout ce que peut leur raconter leur corps, en termes de douleur, de violence traversées⁴⁸ » ; mais aussi leur offrir des danses à transformer⁴⁹, apprendre à nuancer davantage la palette des touchers et des regards, favoriser l'échange de sourires, du visage et du corps entier, pour signifier à l'autre que même si l'apprentissage lui semble difficile, la relation, elle, peut être vécue simplement... Ces éléments sont destinés à conduire les membres du personnel à réinventer leurs gestes de métier mais seul un travail profond et au long cours peut y aider. L'engagement des établissements et plus largement des instances administratives et gestionnaires qui les gouvernent serait donc le garant principal de la réussite éventuelle de ce type d'expérience. La co-construction et la pérennité de ces projets est la condition de leur réelle efficacité ; un personnel formé et disponible doit pouvoir faire, comme à Locmiquélic, du liant entre les interventions, afin que la question « et après ? » ne soit pas la pierre d'achoppement de ces expériences.

... aux artistes

- 14 Les intervenants extérieurs à un établissement spécialisé doivent faire montre d'un indispensable « tour de main, cet ensemble de gestes qu'on doit pouvoir faire comme on respire⁵⁰ ». Ainsi certains Services d'Accompagnement à la Vie Sociale comme le Service Espace Loisirs⁵¹ se distinguent en employant des artistes aguerris au service des usagers handicapés. Mais les danseurs ont eux, pourrait-on dire, un *tour de corps*, soit « une certaine façon de s'y prendre qui ne s'explique pas avec des mots⁵² ». Anatole Lorne évoque la manière qui lui permet de guider son (sa) partenaire, de le (la) conduire dans la danse, aussi minimaliste soit-elle :

« Je suis uniquement attentif à l'organisation corporelle de l'autre [...] Je cherche à entrer dans la façon de bouger de l'autre, sans jugement ni critère de valeur ni posture mentale d'extériorité. Sans chercher non plus à copier [...] Je me laisse imprégner, je laisse le jus de l'autre couler en moi pour bouger comme lui, quelque chose de cet ordre [...] l'autre se sent reconnu et accepté, il prend confiance, et du coup les changements adviennent beaucoup plus facilement, sans que je cherche à les provoquer⁵³ ».

- 15 Le danseur met ici en mots le nécessaire éveil de la fonction haptique, donc les modalités de notre rapport tactile avec le monde. « Il s'agit ici d'une fonction de la sensorimotricité dans son ensemble⁵⁴, et pas seulement du sens physiologique du toucher, comme l'on dit en français regarder ou agir *avec tact* ». Cette fonction haptique concerne ce qu'Hubert Godard appelle le « corps territoire⁵⁵ », notre exploration sensible du monde. Pour Godard, comme pour André Bullinger⁵⁶, la constitution du sujet se fait depuis la territorialité, avant la capacité d'agir dans le monde. « La peau n'est plus barrière, pellicule de séparation mais fenêtre permettant la rencontre de l'autre, dans le respect de sa différence⁵⁷ » ; dans cet *haptos* de la rencontre en mouvement se joue une nouvelle (ou ancienne ?) qualité de relation avec ces vieux, ces fous, ces handicapés qui, rendus invisibles, n'en sont pas insensibles pour autant. Avec ces expériences partagées il s'agit de reconnaître en ces individus oubliés la qualité de personne que la société leur refuse le plus souvent. Cachés, le plus souvent absents des lieux publics, ils réintègrent en quelque sorte un espace de désir lorsque l'extérieur se glisse par la porte entrebâillée et leur apporte la reconnaissance qu'« ils ne sont pas encore morts aux autres⁵⁸ ».

Pour conclure

- 16 Apporter la danse à l'EHPAD ou l'ouvrir au handicap, ce n'est pas cultiver une relation en terrain conquis, comme cela peut arriver en bal entre habitués ou en cours de danse, mais s'ouvrir au hasard, à l'inconnu qui risque de bousculer nos « *pré-attendus*, demeurés implicites, et bien antérieurs à nos « *pré-jugés* »⁵⁹ ». Or, loin d'un idéal recouvert par la « fiction théorique⁶⁰ » d'un *care* dont parfois « la prétendue précision consiste à décrire théoriquement les "prérogatives" d'un bon et juste rapport à l'autre⁶¹ », il s'agit ici de ne jamais nier la dimension possiblement tragique de toute rencontre. Comment voir le visage, les mains, le corps d'une très vieille personne ou d'une personne invalide vient-il bousculer mes propres fantasmes ? Comment cela va-t-il de manière non consciente sans doute inférer dans mes modes de toucher l'autre « quand je suis comme lui démuni devant le mystère de l'existence⁶² » ? À l'observation de l'immense difficulté de simplement faire lâcher un bras ou se détendre

une épaule, la difficile question de comment *offrir un appui à l'autre* pour ouvrir cette possibilité ne peut pas être détachée du sens profond que peut avoir le geste d'*abandonner* (le poids de son bras par exemple), surtout lorsque rôde la camarade⁶³... En d'autres termes, le geste et sa perception, les activités et les stimulations, ne sauraient, ni dans de tels contextes ni ailleurs, être coupés du sens profond qu'ils peuvent avoir pour les personnes qui les partagent. Alors que le milieu médico-social contraint souvent le vieux ou le handicapé à se vivre comme un corps morcelé dont telle ou telle partie est soumise à des activités de « rééducation », la danse, le massage, l'éducation somatique ou le yoga, par exemple, prennent en compte la corporéité de l'autre, dans sa globalité. Leurs gestes ne sont pas « fonctionnels » mais « relationnels », laissant ouverte la possibilité de traverser des émotions, quelles qu'elles soient, ainsi que la possibilité de faire vibrer également en chacun sa vie psychique, celle que nous, « normaux ordinaires » avons parfois tant de mal à reconnaître chez l'autre lorsqu'il est « extra-ordinaire ».

- 17 Anatole Lorne explique qu'en arrivant dans le monde de la danse contemporaine⁶⁴ après avoir fréquenté les bals, il eut l'impression de « débarquer à un enterrement⁶⁵ ». « Pourquoi regarder, entendre, toucher, quand rien de ce qui est vu, entendu et touché, ne provoque de plaisir ?⁶⁶ » s'interroge Jérôme Pellissier face au désert sensoriel que constitue le plus souvent l'environnement institutionnel. Pouvoir échanger, même difficilement, une parole, un sourire, une sensation, un geste et en ressentir du plaisir est bien, pour chacun, le gage de se sentir vivant. Parmi les très bonnes raisons de pratiquer et de faire pratiquer le plus largement possible des danses traditionnelles, et peu importe qu'on en soit « techniquement » capable, figure celle-ci : toute danse, si minime soit-elle, peut faire naître de la joie. Cette joie qui nous fait (nous) découvrir un *autre* corps, qui se propage aux simples regardeurs, qui fait dialoguer sans parole musiciens et danseurs, qui défait les *a priori*, cette joie tisse un nouveau territoire d'échange, un *monde-peau*. Cette joie, selon Jacqueline de Romilly, reste une « énigme, comme si on avait soudain accès à un monde différent, situé ailleurs, durable, continu et existant indépendamment de nous – si j'ose dire un monde existant à tout jamais⁶⁷ ». Faire exister un peu de ce monde, le faire palpiter dans l'éveil d'une sensation ou le partage d'un geste, rendre vibrant l'instant présent et par là le transformer en durée, ouvrir un ailleurs où devient possible la simple reconnaissance de l'autre comme être humain... Rien de ce qui motive les artistes à tenter ce genre d'aventures ne peut être assimilé aux « bonnes pratiques » gestionnaires, comptables et évaluables qui, le plus souvent, nous engluent dans une incapacité à rêver et nous condamnent à l'inertie. Refuser la politique de résignation générale peut commencer en refusant d'assigner par avance l'autre à ses déficiences plus ou moins avérées. Considérer que « la personne accueillie dans un établissement ou service est un apprenant⁶⁸ », un *percevant*, un vivant... notre égal donc. Tel me semble être le message souterrainement politique de tentatives qui, à défaut d'être artistiques sont, pour le moins, éthiques.

BIBLIOGRAPHIE

- ANDRIEN Baptiste et CORIN Florence, *Dancing life-Danser la vie*, Bruxelles, Contredanse, 375 mn, DVD-Rom, 2014.
- BOTTIGLIERI Carla, « Médialités : quelques hypothèses sur les milieux de Feldenkrais », in GINOT Isabelle & coll., *Penser les somatiques avec Feldenkrais*, Paris, l'Entretemps, 2014.
- BULLINGER André, *Le développement sensori-moteur de l'enfant et ses avatars*, Paris, Eres, 2010.
- CHAUVIER Eric, *Les mots sans les choses*, Paris, Allia, 2014.
- DAVAZOGLU Françoise, *Geste artistique, geste politique. La danse peut-elle être porteuse de trisomie 21 ?*, Mémoire de Master en Danse, sous la direction d'Isabelle Ginot, université Paris 8 Vincennes-St Denis, 2014.
- FEST TETEDOIE Véronique, *Corps du soigné, corps du soignant : la danse un espace de relations*, Mémoire de DU « Techniques du corps et monde du soin », sous la direction de Violetta Salvatierra, université Paris 8 Vincennes-St Denis, 2012.
- GIBSON James, « Le système haptique », *Nouvelles de Danse*, n° 48-49, Bruxelles, Contredanse, 2001.
- GUILCHER Yves, « Enseigner des danses aux gens ou apprendre à danser ? », *Trad Magazine*, n° 139, septembre-octobre 2011.
- GOMEZ Jean-François, *Le labyrinthe éducatif*, Grenoble, PUG, 2014.
- IRIGARAY Luce, *Être deux*, Paris, Grasset, 1997.
- JULLIEN François, *Entrer dans une pensée*, Paris, Gallimard, 2012.
- PELLISSIER Jérôme, *La nuit, tous les vieux sont gris*, Paris, Bibliophane-Daniel Radford, 2003.
- ROLNIK Suely, « Regard aveugle. Entretien avec Hubert Godard », *Lygia Clark, de l'œuvre à l'événement. Nous sommes le moule. À vous de donner le souffle*, catalogue d'exposition du Musée des Beaux Arts de Nantes, Presses du Réel, 2005.
- ROQUET Christine, *La scène amoureuse en danse*, Thèse de Doctorat en Arts, sous la direction de Philippe Tancelin et Hubert Godard, université Paris 8 Vincennes-St Denis, 2002.
- SACKS Oliver, *Musicophilia. La musique, le cerveau et nous*, trad. de l'anglais par C. Cler, Paris, Seuil, 2009.
- STICKER Henri-Jacques, *Corps infirmes et sociétés*, Paris, Dunod, 2013.
- STRAUS Erwin, *Du sens des sens*, trad. de l'allemand par G. Thines et J.-P. Legrand, Grenoble, Millon, 1989.

NOTES

1. In ANDRIEN Baptiste et CORIN Florence, *Dancing life-Danser la vie*, Bruxelles, Contredanse, 375 mn, DVD-Rom, 2014.
2. Selon l'appellation juridique en vigueur.
3. À ce moment précis, je ne me sens guère capable d'utiliser *les mots sans les choses* (E. Chauvier), c'est-à-dire les néologismes en vigueur (*personne en situation de handicap mental, personne mal-entendante, mal-voyante, personne de petite taille*, etc.) sensés rendre compte du respect de la

personne en deçà de son « handicap ». Les mots ne suffisent pas, les actes comptent davantage : le « bal pour tous », dont il sera question plus loin, n'a réuni qu'un très petit nombre de participants (une vingtaine dont la moitié de personnes handicapées et sept musiciens), comme toutes les manifestations publiques relatives au handicap.

4. Les « méthodes somatiques » pourraient être définies comme des « lieux d'expérience dans notre société contemporaine susceptibles d'encourager et de développer notre capacité à sentir », VINIT Florence, « À fleur de main » in *Prodige de la main*, coll., Montréal, Liber, 2006, p. 68. Pour une étude sémantique de cette appellation voir aussi BOTTIGLIERI Carla, « Médialités : quelques hypothèses sur les milieux de Feldenkrais », in GINOT Isabelle & coll., *Penser les somatiques avec Feldenkrais*, Paris, l'Entretiens, 2014, pp. 77-81.

5. DAVAZOGLU Françoise, *Geste artistique, geste politique. La danse peut-elle être porteuse de trisomie 21 ?*, Mémoire de Master en Danse, sous la direction d'Isabelle Ginot, université Paris 8 Vincennes-St Denis, 2014, p. 27.

6. Je n'ignore pas le travail de création effectué par des chorégraphes et des compagnies de danse contemporaine avec des personnes en situation de handicap mais nous allons nous situer ici dans un champ annexe qui n'est pas celui de la représentation.

7. Bal de fête votive à la campagne, bal musette citadin – en voie de disparition –, bal trad' appelé aussi bal folk, etc.

8. Anatole Lorne est artiste chorégraphique. Il s'est formé au Centre National de Danse Contemporaine d'Angers (direction Emmanuelle Huynh) et collabore actuellement avec la compagnie *La Fabrique Fastidieuse* et le collectif *Embody*. Il fréquente également depuis de nombreuses années l'univers des bals folk, ce qui l'a mené à initier divers projets au carrefour des pratiques corporelles folk et contemporaine. *RésiTrad* en est un exemple. Voir : <http://resitrad.wix.com/dionysosaciouvert>

9. Il n'est pas envisageable de creuser ici la problématique très complexe portée tant par cette appellation que par la ségrégation sociale qu'elle implique. Voir plutôt : STICKER Henri-Jacques, *Corps infirmes et sociétés*, Paris, Dunod, 2013.

10. Etablissements appelés autrefois « maisons de retraite ». Une preuve de ce rapprochement est lisible, par exemple, sur l'en-tête du site du Conseil Général du Val-de-Marne qui place sur le même plan « seniors » et « handicap ».

11. Lors de trois sessions de trois jours par an.

12. Véronique Fest Têtedoie pratique également la danse contemporaine. Au sein de l'EHPAD, elle est la pierre angulaire d'un projet au long cours, « la danse, un espace de relations », qui concerne tant les résidents que le personnel de l'établissement.

13. Voir : <http://www.danse.univ-paris8.fr/>

14. *Terroir qu'est-ce ?* Association sise à Choisy-Le-Roi, 11, rue Albert Premier. Contact : soulebeau.jacques@orange.fr

15. Voir <http://www.staffbendabilili.com/>

16. Il faut noter que chants et musiques traditionnelles se trouvent déjà bien présents dans cet établissement situé dans une région elle-même très en prise avec sa culture populaire : la Bretagne.

17. Danses traditionnelles, folkloriques, populaires, revivalistes... « le renouvellement des appellations au fil du temps est révélateur des idées successives qu'on s'est fait des répertoires traditionnels », GUILCHER Yves, *La danse traditionnelle en France*, Partenay, FAMDT, Librairie de la danse, 1998, p. 14.

18. Vidéo « les pieds » et « la bourrée auvergnate », [en ligne], <http://ehpad-st-germain.over-blog.com/article-fete-du-printemps-48527967.html>. J'imagine que les résidents d'un EHPAD ont le choix de passer ou non leurs journées en chaussons...

19. Il s'agit d'un pseudonyme.
20. Delphine Nivot est plasticienne-photographe et danse en fauteuil ; son handicap moteur est pour elle une « source d'inspiration et de création » (courrier personnel du 24 décembre 2014).
21. Ces films ont été tournés en 2013 et 2014 lors des sessions d'intervention avec les résidents et les personnels. La proposition émane de Raphaël Decoster, musicien mais aussi créateur d'images et plasticien graphiste. Cette proposition a été très bien reçue mais, en l'attente des autorisations requises de droit à l'image, ces films ne sont pas encore accessibles au public.
22. Tout d'abord destiné au personnel soignant, le travail avec les personnels s'est ouvert ensuite plus largement à l'ensemble des services de l'établissement. Seules les femmes (majoritaires) ont désiré y participer.
23. STRAUS Erwin, *Du sens des sens*, trad. de l'allemand par G. Thines et J.-P. Legrand, Grenoble, Millon, 1989, pp. 609-632.
24. Les interrogations et observations qui ont traversé mon esprit lors de la traversée de cette expérience sont mises en italiques.
25. Voir GUILCHER Yves, « Enseigner des danses aux gens ou apprendre à danser ? », *Trad Magazine*, n° 139, sept. oct. 2011, p. 61.
26. Ce bal ne constituait pas un « terrain » au sens anthropologique du terme, terrain sur lequel on arrive avec des outils méthodologiques et des questionnements pré-orientés. Je n'ai pas fait d'entretiens avec les participants, je ne pourrai donc rendre compte ici des facultés d'adaptation que ces personnes ont dû développer pour accepter de danser à ce bal. Seule l'observation (participante bien sûr !) de la situation m'a permis de saisir leur intérêt et leur plaisir à vivre cette expérience.
27. ROQUET Christine, « Du mouvement au geste. Penser entre musique et danse », conférence d'ouverture au colloque international : *Gestes et mouvements à l'œuvre : une question danse-musique XXème XXIème siècles*, université Paris 8 Vincennes-St Denis, 17 et 18 Janvier 2013. À paraître.
28. CHAUVIER Eric, *Les mots sans les choses*, Paris, Allia, 2014, p. 120.
29. Entretien avec Anatole LORNE, Paris, Septembre 2014. Je remercie chaleureusement Anatole Lorne et Raphaël Decoster dont le travail en tandem a très largement irrigué cet article.
30. SACKS Oliver, *Musicophilia. La musique, le cerveau et nous*, trad. de l'anglais par C. Cler, Paris, Seuil, 2009.
31. *Ibid.*, p. 422.
32. *J'attendrai*, chantée par Rina KETTY en 1938, les paroles sont de Louis Potera et la musique de Dino Oliveri.
33. « C'est un élément fondateur. Je développe depuis six ans une pratique du massage, ce rapport au toucher vient énormément nourrir ma pratique de la danse folk, essentiellement en danse de couple. Il y a une finesse, une qualité, un travail du toucher qui va beaucoup plus loin dans la danse de couple que dans la danse de groupe ». Entretien avec Anatole LORNE, *op. cit.*
34. En particulier lors du séminaire de recherche « Vu du geste » donné par H. Godard et moi-même en janvier 2013 à l'université Paris 8 Vincennes-St Denis.
35. VINIT Florence, *art. cit.*, p. 70.
36. La mise en place et l'organisation des ateliers repose en grande partie sur l'équipe paramédicale (psychomotricienne, animatrice, psychologue et ergothérapeute).
37. IRIGARAY Luce, *Être deux*, Paris, Grasset, 1997, p. 51.
38. PELLISSIER Jérôme, *La nuit, tous les vieux sont gris*, Bibliophane-Daniel Radford, Paris, 2003, p. 286. J. Pellissier est chercheur en psychogérontologie et écrivain. Son activité

de recherche porte sur les questions d'éthique appliquée et sur le « prendre soin » des personnes atteintes de troubles cognitifs. Voir : <http://www.jerpel.fr>

39. Au sens de « potentiel ».

40. Chanson française de Lina MARGY, créée en 1946, sur un rythme de valse, danse fort appréciée de nos anciens.

41. VINIT Florence, *art. cit.*, p. 70.

42. Voir ROQUET Christine, *La scène amoureuse en danse*, Thèse de Doctorat en Arts, sous la direction de Philippe Tancelin et Hubert Godard, université Paris 8 Vincennes-St Denis, 2002, Chap. II, « Première halte. De la posture à l'attitude », [en ligne], http://www.danse.univparis8.fr/chercheur_bibliographie.php?cc_id=4&ch_id=15

43. FEST TETEDOIE Véronique, *Corps du soigné, corps du soignant : la danse un espace de relations*, Mémoire de DU « Techniques du corps et monde du soin », sous la direction de Violeta Salvatierra, université Paris 8 Vincennes-St Denis, 2012, p. 7.

44. *Ibid.*, p. 19.

45. PELLISSIER Jérôme, *op. cit.*, p. 250.

46. Etablissement et Service d'Aide par le Travail.

47. Institut Médico Professionnel.

48. Entretien avec Anatole Lorne, *op. cit.*

49. En simples rondes ou marche deux par deux, par exemple.

50. GOMEZ Jean-François, *Le labyrinthe éducatif*, Grenoble, PUG, 2014, p. 129.

51. SAVS situé dans l'Institut du Val Mandé à St Mandé, Val-de-Marne.

52. GOMEZ Jean-François, *op. cit.* p. 103.

53. Entretien, *op. cit.*

54. Chez James Gibson, le système haptique concerne « la sensation qu'a l'individu du monde qui entoure son corps en utilisant son corps [...] un dispositif grâce auquel l'individu obtient des informations à la fois sur le milieu et sur son corps. Le système haptique concerne le corps tout entier, la plupart de ses parties, et toute la surface ». Voir GIBSON James, « Le système haptique », *Nouvelles de Danse* n° 48-49, Bruxelles, Contredanse, 2001, pp. 94-120.

55. Séminaire de Master « le phorique, l'haptique et l'articulaire », Département Danse, université Paris 8 Vincennes-St Denis, 1^{er} semestre 2012-2013.

56. BULLINGER André, *Le développement sensori-moteur de l'enfant et ses avatars*, Paris, Eres, 2010.

57. VINIT Florence, *op. cit.*, p. 70

58. PELLISSIER Jérôme, *op. cit.*, p. 311.

59. JULLIEN François, *Entrer dans une pensée*, Paris, Gallimard, 2012, p. 24.

60. CHAUVIER Eric, *op. cit.*, p. 25.

61. *Ibid.*, p. 83.

62. GOMEZ Jean-François, *op. cit.*, p. 151.

63. Autrement dit, la mort.

64. Pour suivre les cours de « l'entraînement régulier du danseur » au Centre Chorégraphique National de Montpellier.

65. « Par rapport au plaisir omniprésent et débordant dans lequel j'avais baigné avec le folk, j'avais l'impression que chacun était enfermé dans une solitude énorme » précise-t-il. Entretien, *op. cit.*

66. PELLISSIER Jérôme, *op. cit.*, p. 235.

67. Jacqueline De Romilly, citée in GOMEZ Jean-François, *op. cit.*, p. 122.

68. GOMEZ Jean-François, *op. cit.*, p. 41.

RÉSUMÉS

La participation de danseurs(euses) à des expériences de partage de leurs pratiques et de leurs savoirs hybrides avec des publics *oubliés* est un phénomène peu visible et assez diffus. Proposer des ateliers en Maison de retraite, organiser un bal dans le cadre d'une semaine de sensibilisation au handicap... À partir de ces deux terrains, nous examinerons comment certaines modalités de *diffraktion du sensible*, dans un métissage entre pratiques (danses traditionnelles françaises, danse contemporaine, analyse du mouvement) sont susceptibles de réinventer de la relation et par là même, peut-être, de contribuer à faire de la danse un geste politique.

Dancers taking part in experiences where they share their hybrid skills, knowledge, and artistry with *the forgotten* is a somewhat inconspicuous and diffuse phenomenon. From these two fields of activity, offering workshops to dependent elderly people in retirement homes, organizing balls as part of a disability awareness week, we will examine how aspects of sensorial diffraction, through the intermingling of practices (traditional French dances, contemporary dance, movement analysis), are likely to reinvent relations and even, perhaps, make dance a political gesture.

INDEX

Mots-clés : danse, geste, handicap, interaction, perception

Keywords : dance, gesture, handicap, interaction, perception

AUTEUR

CHRISTINE ROQUET

Christine Roquet est maître de conférences au Département Danse de l'université Paris 8 Vincennes-St Denis. Elle se consacre à l'enseignement et à la recherche en danse depuis le vaste domaine de « l'analyse du mouvement ». L'exploration du champ complexe de l'interaction constitue son domaine de recherche privilégié.